



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŐMALARİ ANABİLİM DALI

**2010 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA
KADIN YÖNETMENLERİN ANLATISIYLA KADIN
TEMSİLLERİ**

BARIŞ CEYLANLI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

LEFKOŞA
2019

**2010 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA
KADIN YÖNETMENLERİN ANLATISIYLA KADIN TEMSİLLERİ**

BARIŞ CEYLANLI

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE İLETİŞİM ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. İZLEM KANLI

LEFKOŞA
2019

KABUL VE ONAY

Barış CEYLANLI tarafından hazırlanan "2010 SONRASI TÜRK SINEMASI'NDA KADIN YÖNETMENLERİN ANLATISIYLA KADIN TEMSİLLERİ" başlıklı bu çalışma, 24/01/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ



Yrd. Doç. Dr. İzlem KANLI (Danışman)
Yakın Doğu Üniversitesi
İletişim Fakültesi ve Medya ve İletişim Çalışmaları Bölümü



Yrd. Doç. Dr. Yetin ARSLAN (Başkan)
Doğu Akdeniz Üniversitesi
İletişim Fakültesi ve Radyo, Sinema ve Televizyon Bölümü



Yrd. Doç. Dr. Pelin AGOCUK
Yakın Doğu Üniversitesi
İletişim Fakültesi ve Medya ve İletişim Çalışmaları Bölümü

Prof. Dr. Mustafa SAĞSAN
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin, tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim. Tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Tezimin tamamı heryerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Yakın Doğu Üniversitesinde erişime açılabilir.
- Tezimin iki (2) yıl süre ile erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde tezimin tamamı erişime açılabilir.

Tarih: 10.06.2019

İmza

Ad Soyad: Barış Ceylanlı

TEŞEKKÜR

Kadınlar için daha adil ve yaşanılabilir bir dünya için katkı koyma uğraşı verdiğim bu yolda, benden desteğini hiçbir zaman esirgememiő, bütün emeğini ortaya koyarak bana ışık tutan ve büyük sabırla bana güvenen değerli hocam İzlem Kanlı'ya, manevi desteklerini eksik etmemiő çok sevdiğim aileme, değerli arkadaşlarıma ve hocalarıma bütün içtenliğimle teşekkür ederim...

ÖZ

2010 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN YÖNETMENLERİN ANLATISIYLA KADIN TEMSİLLERİ

Bu çalışma, 2010 sonrası Türk sinemasındaki kadın yönetmenlerin anlatısıyla kadın temsillerini incelemeyi amaçlamaktadır. Filmlerinde, kadına verilmiş toplumsal cinsiyet rollerini sorgular bir anlatıya sahip olan kadın temsillerinin nasıl kurgulandığı araştırılacaktır. Çalışma aynı zamanda, kadın yönetmenlerin filmlerindeki kadın temsillerini oluştururken Türk toplumundaki yerleşik ataerkil yapıya karşı çıkıp çıkmadıklarını sorgulayacaktır. Türk sinemasında kadın temsilleri zamanın toplumsal dinamiklerine göre değişime uğrayan bir durumdadır. Türk toplumunun ataerkil yapısı modernleşen toplum ile doğal olarak değişme eğilimine girmişse de bu egemen yapıdan tam olarak kurtulduğunu söylemek pek mümkün değildir. Sinemayı toplumun bir yansıması olarak kabul edersek, Türk toplumunun sosyolojik değerlerinin sinemada da var olduğu gözlemlenir. Bu çerçeveden baktığımızda Türk sinemasında, ataerkil yapının Türk sinemasının geçmişten günümüze çoğunlukla egemen bir yapıda olduğu bir gerçektir. Bu egemen yapı içerisinde kadın yönetmenlerin Türk sinemasındaki niceliksel oranının erkek yönetmenlere kıyasla tartışmaya açıkken, filmlerdeki kadın temsillerinin bu egemen yapı çerçevesinde anlatıldığı ve çoğunlukla egemen bir yapıda olduğu bir gerçektir.

Sinema, özüne bakıldığında bir anlatıdır. Toplumsal olaylardan etkilenen ve toplumdaki yaşanmışlıkları aktarmada önemli bir anlatıdır. Kadın yönetmenlerin ise hem bu toplumdaki yerleşik rolleri hem de kendi yaşanmışlıklarını filmlerinde anlatmaları önemlidir. Araştırma, kadın bakış açısının Türk Sineması'nda kadın sorunlarını nasıl işlediğini anlamak için içerik analiz yöntemini kullanarak 2010'dan itibaren kadın yönetmenler tarafından çekilen 21 filme odaklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Kadın Yönetmen, Temsil, Toplumsal Cinsiyet, Kadın Filmi, Kadın ve Sinema.

ABSTRACT

REPRESENTATION OF WOMEN IN FEMALE DIRECTORS' FILMS OF TURKISH CINEMA FROM 2010'S ONWARDS

This study aims to examine representations of women in female directors' films in Turkish cinema from 2010 onwards. The research will investigate how gender roles attached to women are constructed in contemporary Turkish Cinema. The study will be questioning whether the representations of women represented within female directors' films are either opposing/approving with patriarchal constructs embedded within Turkish society. The dynamics of society has been shifting therefore the reflections on cinema is crucial in understanding whether the dynamics of the society has its reflections on cinema or not and if so how. Although the patriarchal structure of Turkish society has tended to change by the modernization process, it is not possible to say that the patriarchal structure has completely disappeared. If we accept cinema as a tool of reflection of society, we need to question the ways in which the sociological values of Turkish society exist in cinema. When we look through this perspective, it is a fact that the patriarchal structure has been dominating Turkish cinema since it is very past. Within this dominant structure, although the ratio of the female directors compared to male directors in Turkish cinema is disputable, it is still very important to analyse how gender and being a women is constructed via a feminine perspective.

Cinema itself is a form of narrative and it is an important form of narrative as it is influenced by the social changes conveying the experiences of the society and can lead to social changes in society through the embedded messages and representations constructed. This study will be investigating the female directors' narratives and viewpoints around women and gender. The research will focus on 21 films made by women from 2010 onwards by using content analysis method in order to understand how feminine perspective reflects women's issues in Turkish cinema.

Key words: Turkish Cinema, Female Director, Representation, Gender, Woman Cinema, Woman and Cinema.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
1. TARİHSEL ÇERÇEVE	
1.1. Türk Toplumunda Kadın	
1.1.1. Osmanlı Döneminde Kadın	
1.1.2. Cumhuriyet Döneminde Kadın	
1.2. Türk Sinemasında Kadın	
1.2.1. Osmanlı Döneminde Sinema ve Kadın	
1.2.2. Cumhuriyet Döneminde Sinema ve Kadın	
İKİNCİ BÖLÜM.....	17
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	
2.1 Toplumsal Cinsiyet	
2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Olgusu	
2.1.2. Toplumsal Cinsiyet ve Kadın	
2.2. Sinema Temsilleri ve Kadın	
2.3. Kadın Filmi	
2.4. Türk Sineması ve Kadın	
2.4.1. Türk Sinemasında Kadın Temsili	
2.4.2. Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler	
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	32
3. 2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMEN ANLATISIYLA KADIN TEMSİLİ	
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	56
KAYNAKÇA.....	59
İNTİHAL RAPORU.....	63
ETİK KURULU RAPORU.....	64

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Filmlerin ana karakteri kadınlar mıdır?	38
Tablo 2. Karakter kaç yaşındadır?	39
Tablo 3. Karakterin toplumsal cinsiyeti nedir?.....	40
Tablo 4. Karakterin medeni durumu nedir?	41
Tablo 5. Karakterin eğitim durumu nedir?	42
Tablo 6. Karakterin sınıfsal durumu nedir?.....	43
Tablo 7. Karakterin mesleği nedir?	44
Tablo 8. Karakterin iş durumu nedir?	45
Tablo 9. Karakterin kişisel karakter özellikleri nasıldır?.....	46
Tablo 10. Karakterin bağımsızlık durumu nedir?.....	47
Tablo 11. Karaktere karşı şiddet durumu nedir?	48
Tablo 12. Filmin anlatı yapısı nasıldır?	49
Tablo 13. Film kadın meselesini ele almış mıdır?.....	50
Tablo 14. Film kadından taraf mıdır?	51
Tablo 15. Filmde erkek egemen bir dil var mıdır?.....	52
Tablo 16. Filmlerde kadın şiddeti yer almakta mıdır?	53
Tablo 17. Anlatılan hikâye kadının ekseninde mi devam eder?.....	54
Tablo 18. Filmlerde kadının mekansal konumlanması nasıl yapılmıştır?	55

GİRİŞ

KONU:

Bu araştırma, Türk sinemasında 2010 sonrası dönemde kadın temsillerinin kadın yönetmenler tarafından nasıl işlendiğine odaklanmaktadır. Kadın temsillerinin Türk sinemasının ataerkil yapısı içerisinde kadın yönetmen gözüyle incelemek araştırmanın odak noktasıdır.

Araştırma 2010 sonrası dönemin, öncesine kıyasla gerçekleşen teknolojik ve sosyal değişimler çerçevesinde, Türk sinemasındaki kadın anlatısının, kadın yönetmenler gözüyle nasıl kurgulanıp temsil edildiğine cevap arayacaktır. Araştırma kapsamında, kadın yönetmenlerin bu temsilleri kurgularken 'kadın filmi' çerçevesinde kurgulayıp kurgulamadığı veya bu bakış açısıyla hareket edip etmediği araştırmada ele alınacaktır.

Filmlerin kadın yönetmenler tarafından yapılıyor olması bu filmlerin kadın filmi kaygısı taşıyor olduğu anlamına gelmemektedir. Araştırmanın kapsamında, 'kadın filmi' olgusunun kadın yönetmenler açısından nasıl ele alınıp işlendiğine bakılacaktır. Kadın filmi genel olarak, kadın yönetmenler tarafından yapılan, kadın sorununu ele alan ve kadını temsil eden filmler olarak tanımlanmaktadır (Öztürk, 2000). Ancak kadın yönetmen tarafından çekilen bir filmin her zaman kadın filmi olduğu anlamına gelmediği de görülür. Türk sinemasının yıllardır devam eden ataerkil yapısı içerisinde, kadın yönetmenlerin kadın sorunlarını önemseyip kadın filmi yapmaları, Türk sinemasındaki kadın temsillerini incelemek açısından önemli olacaktır.

Türk sineması geneli itibarıyla erkek egemen bir işleyişe sahiptir. Araştırma, bu erkek egemen yapı içerisinde kadın yönetmenlerin bu ataerkil düzene karşı kadın temsillerini nasıl yaptıklarını inceleyecektir. Yapılacak bu okuma, 2010 sonrası döneme odaklanacak olup, değişen toplumsal yapının sinemaya ve özellikle kadın filmlerine etkisi ile birlikte toplumsal cinsiyet eşitliğine de olası etkileri değerlendirilecektir. Sinema toplumun bir yansımasıdır ve toplumun bileşenlerinden olan din, siyaset, ekonomi gibi etkin unsurlardan beslenir. Bu gibi unsurların bütünü

oluşturduğu ataerkil bir toplum ve ulus yapısı içerisinde, kadın temsillerinin nasıl anlattığı araştırmanın odağı çerçevesinde önem taşır.

2010 sonrası dönemin okumasını yapmak, yakın bir dönemin okumasını sağlayacağından, kadın yönetmenlerin Türk sinemasındaki güncel eğilimlerini değerlendirme açısından yararlıdır. Araştırmanın varsayımı, filmlerinde 2010 sonrası dönemin dinamiklerini dikkate alarak, erkeklere kıyasla azınlıkta olan kadın yönetmenlerin kadın meselesine değindiği ve bu güdü ile filmlerini yaptıkları yönünde olup var olan ataerkil düzene karşı geldikleri yönündedir.

Araştırma kapsamında, 2010 sonrasında kadın yönetmenler tarafından yapılmış yirmi film, rastlantısal olarak seçilerek, içerik analizi yöntemleri ile incelenecektir.

AMAÇ VE KAPSAM:

2010 sonrası dönemde gelişen teknoloji ve toplum dinamikleri çerçevesinde yaşanan değişimler Türk sinemasını da etkilemiştir. Sinemayı toplumun bir uzantısı olarak ele alırsak, aralarında iki yönlü bir ilişki olduğunu görürüz. Sinema toplumdaki beslenir, kurgular toplumsal olaylardan veya yönetmenin toplum içerisinde yaşadığı, onda iz bırakan etkenler sayesinde oluşur. Aynı zamanda sinema da topluma bir alternatif sunar. Türk sinemasına bakıldığında, geçmişe kıyasla 2010 sonrası dönem daha güncel bir anlatıya sahiptir. Bu noktadan hareketle, araştırma, kadın yönetmenlerin bu dönemdeki filmlerinde kadın temsiliyi nasıl yaptığını, kadının kimliğini, filmlerinde nasıl şekillendirdiğini araştırılacaktır.

2010 sonrası dönemdeki Türk sinemasındaki kadın temsillerinin gelişen teknoloji ve sosyal farkındalıkla birlikte kadın yönetmen gözü ve anlatısıyla yerleşik cinsiyet rollerinde ne tür farklılıklar gösterdiğini araştırmak bu çalışmanın esas amacıdır. Yapılan filmlerin toplumsal cinsiyet eşitliğine dikkat çeker yapıda mı oldukları ve kadın karakterlerin alışla gelmiş kalıpların dışında mı anlatıldığının cevabı bu

çalışma dâhilinde aranacaktır. Kapsam çerçevesinde kadın yönetmenlerin kadın karakterleri anlatırken kullanılan dil, dış görünüş ve film içerisinde ne kadar etkin oldukları araştırılacaktır.

Türk toplumunun ataerkil yapısı modernleşen toplum ile doğal olarak değişme eğilimine girmişse de bu egemen yapıdan tam olarak kurtulduğunu söylemek pek mümkün değildir. Türk sinemasındaki ataerkil yapının, sinema tarihinin geçmişinden günümüze uzanan yolculuğunda egemen bir yapıda olduğu bir gerçektir (Suner, 2005). Türk sineması, geçmişinde olduğu gibi bugününde de erkek sineması olarak tanımlar. Yeşilçam ve 1980 sonrası dönemde değişim gösteren Türk sinemasının ardından 2000 sonrasında modernleşen toplumsal yapının da sinemadaki bu ataerkil ağırlığı kaldırdığı tam anlamıyla söylenemez. Türk sinemasının bu egemen ataerkil yapısı içerisinde kadın yönetmenlerin erkek yönetmelere kıyasla sayısı çok azdır. Kadın yönetmenlerin filmlerindeki kadın temsillerinin bu egemen yapı çerçevesinde nasıl anlatıldığı ve bu anlatı çerçevesinde egemen yapıya ne denli karşı çıktığının incelenmesi amaçlanır.

Bu çalışma kapsamın kadın yönetmenlerin çekmiş oldukları filmlerin oturtulup oturtulamayacağını sorgulanması hedeflenir. Yapılan bu filmlerin, kadın filmi olgusunu nasıl işledikleri de incelenecektir. Kuramsal açıdan değerlendirildiğinde, Mary Anne Doane (1987) kadın filmi tanımlarını şu şekilde yapmıştır; kadına yönelik veya kadın sorunlarını işleyen veya kadın tarafından yapılmış veya bunların hepsi. Yönetmenler filmlerini bu çerçeve dahilinde çekmemiş olabilirler. Filmlerin aynı zamanda bu kurumsal çerçeve ekseninde değerlendirilecektir.

Popüler filmlerin temellerinden biri gerçeklikle kurduğu bağlardır. Filmlerde oluşturulmaya çalışan gerçekmiş gibilik olgusu, seyirciyi etkileyen en önemli etkenlerdendir (Abisel, 2005). Yeşilçam ve Türk sineması nezdinde yaratılmaya çalışılan bu kurgunun temel kaynaklarından biri de toplumun kültürel ve sosyolojik yapısıdır. İzleyici de gerçeklik hissi uyandırması temel amaçtır ve bu amacın

gerçekleşebilmesi için var olan düzenden kesitler sunmak gerekmektedir. Türk toplumunun yapısı itibariyle ataerkil oluşu, Türk sinemasına da yansımıştır. Yeşilçam sinemasındaki kadın temsili evini, ailesini kollayan, “annelik” etmesi beklenen, eşine yardımcı olan ve şefkat gösteren bir temsil üzerinden verilmiştir. Yeşilçam’dan günümüze kadar uzanan süreçte değişen ve modern bir yapıya geçen toplumda, aynı kalıpların verilmesi, egemen ataerkil yapının devamına işaretler. Kadın yönetmenlerin bu yapı çerçevesinde yaptığı kadın temsillerini nasıl oluşturduğu bu araştırma çerçevesinde, 2010 yılı itibariyle sorgulanacaktır.

Araştırma Soruları:

- Kadın yönetmen filmlerinde kadın nasıl temsil edilmektedir?
- Filmlerin ana karakteri kadınlar mıdır? Anlatılan hikâye kadının ekseninde mi devam eder?
- Kadın karakterlerin söylemleri toplumsal cinsiyet eşitliğine vurgu yapmakta mıdır? Nasıl?
- Filmlerde erkek egemen bir anlatı var mıdır? /Filmlerde ataerkil yapıya karşı çıkan bir anlatı var mıdır?
- Karakterlere yönelik şiddet var mıdır? Kadın yönetmen filmlerinde şiddet nasıl temsil edilir?
- Bu filmler kadının tarafında mıdır?
- Hedef kitle kadınlar mıdır?

ALANA YAPACAĞI KATKI:

1. Türk sinemasında kadın yönetmenlerin yaptıkları filmlerinde kadın temsili kendi bakış açıları ile nasıl yaptıklarını araştırarak olması.

2. Kadın yönetmenlerin filmlerinin kadın filmi olup olmadıklarını kuramsal açıdan inceleyecek olması.
3. Değişen toplum dinamikleri içerisinde sinema ve toplum arasındaki ilişkiden yola çıkarak kadın kimliğinin incelenecek olması, bu çerçevede bu etkileşimin son dönem Türk sinemasında sinema-toplum ilişkisinin nasıl gerçekleştiğini inceleyecek olması.

1. BÖLÜM

TARİHSEL ÇERÇEVE

1.1 Türk Toplumunda Kadın

1.1.1 Osmanlı Döneminde Kadın

Türk toplum yapısı içinde kadının konumuna bakıldığında temellerinin Osmanlı Dönemine dayandığını görürüz. Osmanlı Dönemi incelendiğinde ise kadının toplumsal konumu şimdikinden çok farklıydı. Din ağırlıklı toplum yaşantısının getirisi olarak kadının söz hakkı yoktu ve her daim ikinci plandaydı. Kamusal alanda tek başına bulunmasının mümkün olmadığı durumlar gibi şimdiki modern toplum yapısı ile benzeşmeyen özellikleri barındırmaktaydı. Toplumun İslam dinin kabul etmesinin ardından dini temel alan ve bu şekilde düzenlenen hayat içinde kadın adeta görünmez bir varlıktı. Kadının kılık kıyafeti bile erkek otoritesi, yani padişah tarafından belirlenmekteydi (Bakcak, 2009). Toplumsal cinsiyet eşitliliği olgusu o dönemde henüz ortaya çıkmamışken özellikle Osman Döneminde kadın ile erkeğin eşitliği hiçbir şekilde söz konusu değildi. Babadan oğula geçen teokratik ve monarşik Osmanlı yönetiminde otoriter ve geleneksel yönetim anlayışı hakimdi (Tekin, 2010).

Hukuk düzeni ise şeriat kanunları ile sağlanmaktaydı. Böyle bir yönetim biçimi ve kanun düzeni karşısında, kadın hakları veya kadının toplum içinde bir birey olarak kabulünden bahsetmek pek mümkün değildi. Böyle bir toplum yapısının yüz yıl önce var olması bile Türk toplumunun günümüzde devam etmekte olan geleneksel toplum yapısından izler taşıdığı gözlemlenebilir. Bir erkeğin birden fazla kadınla evlenmesinin hukuksal olarak yasal olduğu bir ortamda, çokeşliliğin ataerkil bir yapıya hizmet ettiği anlaşılabilir. Ayrıca kadının ev dışındaki yaşamda yani kamusal alanlarda erkek refakatçisi olmadan sokağa çıkmasının yasak olması ve sokağa çıkarken çarşaf giyerek kendini kapatmak zorunda olması Osmanlı Döneminde erkek egemen bir yaşayış biçiminin örneklerindedir (Tekin, 2010).

Din temelinde düzenlenmiş olan bu toplumsal ve hukuksal yapı içinde belirtilen kurallara uymayan kadınlar, yasaların ve geleneğin öngördüğü cezalar ile karşı karşıya kalmaktaydılar. Çarşaf giymemek de ceza gerektiren bir davranıştı. Buna ek olarak kadınların belli günlerde evden çıkmasının yasak olduğu zamanlar da olmuştu. Örnek vermek gerekirse, III. Osman (1754- 1757) döneminde kadınların kurallara uymamanın sonucu olarak aldıkları cezalara rastlanır. Padişahın kendisine ayırdığı gezinti günlerinin dışındaki günlerde kadınların İstanbul'da dışarıya çıkmaları yasaklanmış, bu kurala uymayan kadınlar padişahın emriyle denize atılarak boğduruldukları bilinir (Güzel, 1985).

Kadınların içinde bulunduğu sert ve katı düzen Osmanlı döneminde kadınların genellikle ticari faaliyetlerin dışında tutulduğu ve çalışma yaşamlarının olmadığını da gösterir. Kadının kamusal alanda yanında erkek olmadan bulunmasının yasak olması haliyle kendi gelirinin olmaması ve ekonomik olarak da erkeğe bağlı olduğunu ortaya koyar. Osmanlı imparatorluğunun uzun yıllar boyunca devam eden yönetimi içinde kadının konumu, imparatorluğun son yılları dışında genellikle aynı düzeyde ilerlemiş ve erkek egemen bir yaşamın içinde devam etmiştir. Osmanlı döneminin sonlarına doğru yaklaşırken ise batıda yani Avrupa'da yaşanmakta olan modernleşme akımının da etkisiyle toplumsal yaşamda çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Ev içerisine ve ev dışına ilişkin düzenlemeler özellikle Tanzimat

döneminde kadınların yaşamında önemli değişikliklere neden olmuştur. Örneğin, bu dönemde 1847 yılında Kölelik ve Cariyelik kaldırılmış, 1857 yılında da veraset haklarında kız ve erkek çocukları eşit konuma getirilmiştir (Bakcak, 2009). Bunların yanı sıra kadının eğitilmesi gerektiği gündeme gelmiş ve bu amaçla da 1842'de ebelik kursları, 1858'de kız rüştiyeleri, 1870'de de kız öğretmen okulları açılmıştır (Tekeli, 1985). Yaşanan bu gelişmeler ışığında kadının toplum yapısı içinde daha önemli bir konumda olmasını sağlamıştır.

Osmanlı döneminde kadının toplum içindeki rolü de savaş yıllarında önemli bir aşamaya gelmiştir. Son döneminde sürekli savaş halinde olan imparatorlukta, savaşa katılan erkeklerin yarattığı boşluğu kadınlar doldurmuştur. Savaşa giden erkeklerin yerine kadınların öğretmenlik, ebelik gibi işlerin yanında fabrikalarda, devlet dairelerinde, belediye işlerinde de çalışmaya başladıkları görülmektedir (Bakcak, 2009). Savaş devam ederken kurulan çeşitli atölyelerde askerlerin üniforma, çamaşır, kum torbası dikimi gibi işlerinde de kadınlar çalışmış olup orduya destek vermişlerdir. Kadınların savaş yıllarında Osmanlı ekonomisine sağladıkları bu katkının yanı sıra askeri alanda da varlıklarını göstermiş olup, kurulan kadın taburu ile desteklenmiştir (Akşin, 2007). Kadının sosyal yaşamında içinde bulunduğu durum açıklanmışken çalışma yaşamında da değinilmesi gereken noktalar vardır. Savaş döneminde orduya destek vermeleri dışında, kadının iş gücünün kent ve kırsal olarak ikiye ayrıldığı görülmektedir. Oya Çiftçi'nin (1982) belirttiği gibi çalışan kadınların büyük bir bölümü tarım alanında ve dolayısıyla kırsalda çalışırken, büyük kentlerde işçi kadınlarda fabrikalarda çok düşük ücret karşılığı çalışmaktaydı.

Sonuç olarak Osmanlı Döneminde kadının konumuna bakıldığında, İslam dininin etkisinin büyük oranda hissedildiği bir yönetim biçimi içinde kadınların hiçbir hak ve yetkisinin bulunmadığı görülür. Türk kadınlarının bu hak ve yetkilerine kavuşmaları ise Tanzimat dönemine ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasına dayanmaktadır (Sağ, 2009).

1.1.2 Cumhuriyet Döneminde Kadın

Cumhuriyetin ilanından itibaren karşımıza Osmanlı İmparatorluğu ile farklılaşan bir toplumsal yapı ortaya çıkmaktadır. Bu farklılaşan yapı toplumun her alanını ilgilendirmekle birlikte en önemli olarak kadınların hayatlarına dair en net değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Kadınlar adeta birer görülmez varlıklar olmaktan çıkıp her alanda söz sahibi olmaya ve erkeklerle eşit konumda olmaya başlamışlardır. Seçme ve seçilme hakkının kadınlara da verilmesi, erkek egemen yapıyı bir nevi yıkan bir meseledir. Meslek okullarında ve üniversitelerde kızların öğrenim görmelerine izin verilmiş ve buralardan mezun olan kadınların sosyal yaşamda mesleklerini icra etmeye başlamaları ile birlikte kadının statüsü bir başka boyut kazanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun devrilmesiyle birlikte cumhuriyet düzenine geçişte birçok reform ve inkılap gerçekleşmiştir. Değişen bu sistemik ve toplumsal dinamikler çerçevesinde din ile devlet işlerinin birbirinden ayrılması kadınlar için yeni bir hayat biçiminin habercisi olmuştur. Şeriat kanunları yürürlükten kalkmış olup yeni bir döneme girilmiştir. Örneğin kadının toplumsal konumunun değişmesinde en önemli haklardan biri de kadınlara tanınan seçilme hakkıdır (Arat, 1986). Öncelikle belediye seçimleri ile tanınan bu hak daha sonraları milletvekilliği seçimlerine de yansımış olup Türk kadınlarına tam anlamıyla eşit yurttaşlık hakları tanınmış olmaktadır (Sağ, 2009). Bu devrim ve inkılapların en başında olan ve demokratik bir hukuk düzenine geçilmesini sağlayan Atatürk'ün sözleri ise Türk kadının cumhuriyet döneminde nasıl bir konumda olması gerektiğini açıklar niteliktedir: "Bu kararlarla Türk kadınları siyasal ve sosyal alanda pek çok batı ülkesindeki kadınlardan daha üstün bir durum kazanmışlardır. Bundan sonra peçe altında, kafes altında kadın kalmayacaktır. Türk kadınları bugün en önemli haklarını kazanmışlardır. Bundan ötürü ben bu kararı en önemli reformlarımızdan biri sayıyorum." (Arat, 1986, ss. 126-127).

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Cumhuriyet döneminde ve devam eden zaman içinde kadının hangi konumda olması gerektiği, uygulanan devrimlerle net bir şekilde ortaya konulmuştur. Kadın artık ikinci planda olmayacak, erkeklerle eşit haklara sahip olacaktır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte başlayan ve devam eden

yıllarda, değişen düzen içinde en çok dikkat çeken unsurlardan biri de modernleşme çalışmalarıdır. Günümüzde var olan demokratik düzen ve eşitliğin temelleri cumhuriyetin ilk yıllarında atılmıştır. Hukuksal eşitliğin yanında kadını daha batılı ve modern yapıya kazandırılması çalışmaları da Türk kadını için önemli bir unsurdur.

“Türk modernleşme projesinin, en önemli hedeflerinden biri de kadının toplumdaki konumudur. Kadın hakları din hegemonyasını kırmakta ve Osmanlı toplum yapısından sıyrılmakta önemli bir araç olarak görülmektedir. Batılılaşmanın en temel unsuru olarak nitelenen kadının özgürleşerek kamu yaşamına dâhil olması toplumsal gelişmenin en temel gereği olarak tanımlanmıştır.” (Bakacak, 2009).

Modernleşme ve laiklikle başlayan yeni cumhuriyet döneminde özellikle kadının eğitim, işgücü, ekonomi ve siyasete gibi sosyal yaşamın bir parçası olup farklı biçimlerde tanımlanmış kamusal alanlara çekilmesi dönemin en önemli özelliklerindedir (Bakacak, 2009). Daha evvel bahsedilen Türk Medeni Kanunu'nun kabul edilmesi ve halifeliğin kaldırılması gibi etkenler bu gelişmeleri yaşanmasına yol açmıştır. Kadının birey olarak varlığı daha eşit bir konuma dönüşürken erkek ve kadın yurttaş arasında adaletsizlik yaratacak farklar ortadan kalkmıştır. Yapılmakta olan bu modernleşme ve batılılaşma hareketlerinin ise temel amacı yeni bir kadın imajı yaratmaktır. Yaratılmak istenen cumhuriyet kadını imajı günümüzde de hala geçerliliğini korumaktadır. Tekeli'ye göre (1982) yapılan bu reformlar aynı zamanda siyasal rejimin niteliğini ortaya koyan simgesel bir rol oynamaktadırlar.

Cumhuriyetin ilanı ile başlayan süreçte sosyal hayat yaşanan değişiklikler ve kadının konumunun bu değişiklikler içinde nasıl şekillendiği irdelenmiştir. Osmanlı döneminin bitişyle başlayan modernleşme ve batılılaşma sürecinde kadının sosyal konumunun yanında aile yapıları ve buna bağlantılı olarak kadının aile içerisindeki rolü de değişikliklere uğramıştır. Pek çok alanda yapılan bütün bu değişiklikler ile kadınlar eğitimde, ekonomide, siyasette ve diğer alanlarda erkeklerle eşit haklardan yararlanmaya başlamışlardır. Ülkenin sanayileşme ve kentleşme süreçleriyle birlikte bu yasal, toplumsal ve ekonomik değişiklikler, aile yapısını ve aile içindeki bireylerin durumlarını etkilemiştir. Bunun sonucunda günümüz Türk toplumunda da varlığını

sürdüren anne, baba ve küçük çocuklardan oluşan çağdaş çekirdek aile yapısı ortaya çıkmıştır (Kongar, 1998). Günümüz Türkiye'sinde de hem kentsel hem de kırsal alanlarda yaygın aile yapısı çekirdek ailedir (Atalay et al, 1992).

Cumhuriyet Döneminde kadın konumu düşünüldüğünde, kadının bireysel özgürlük ve eşitlik haklarını kazanmasının yanında dikkate değer konulardan biri de kadının içinde bulunduğu aile yapısıdır. Sanayileşme sonrası ortaya çıkan farklı iş sektörleri kadınların da çalışabilmeleri açısından birer alternatif sunmaktadır. Ortaya çıkan ekonomik koşullar sonucunda ise bir ailede tek bir kişinin çalışması ile aile geçimi açısından olumsuz bir tablo sergilemektedir. Ailenin geçinebilmesi açısından kadınların da çalışma yaşamına girmesi zorunluluk haline gelmiştir. Geleneklerin zayıflamaya başlaması ve ailelerin yaşamlarını idame ettirecek gelir elde etme ihtiyaçları doğrultusunda toplumsal cinsiyet roller değişime uğramaya başlamıştır. Kadınlar artık sadece evde çocuk bakan annelik yapan bir rolde değil, ailenin geçimine de katkı sağlar bir duruma gelmiştir. Kadınlar, meslekleri ve kariyerleri ile toplumda yer edinmeye başlamış ve erkek çalışma yaşamında da erkeklerle eşit bir konuma gelememişlerdir. Bu gelişmelerin ışığında, cumhuriyet dönemi reformları sonrası kadınının konumu değişmiş olup hem toplumda hem de aile içerisinde daha etkin bir mertebeye erişmiştir (Bayer, 2013).

Türk kadınının zaman içinde aile yapısı içindeki rolüne bakıldığında, hiçbir zaman birinci planda olduğunu söylemek pek de mümkün değildir. Hukuksal olarak eşit haklara sahip olunmuş olsa da toplum geneline bakıldığında kadının erkek egemen bir aile yapısı içinde şekillendiği görülmektedir. Her ne kadar Cumhuriyet'le birlikte kaydedilen ilerlemeler olsa da bugüne baktığımızda kadının hala ekonomik ve toplumsal açıdan baskı altında olduğunu söyleyebiliriz. Türkiye'deki aile yapısında kadın, toplum içindeki "ikinci sınıf vatandaş" kimliğini ne yazık ki hala tam olarak atamamıştır (Bilge Zafer, 2013).

1.2 Türk Sinemasında Kadın

1.2.1 Osmanlı Döneminde Sinema ve Kadın

Sinemanın Türkiye coğrafyasına girişi 1890 yılların sonuna dayanır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde insanlar sinema ile tanışmıştır. Sinema ilk olarak, 1896 sonları ve 1897 başlarında saraya girdiği bilinmektedir. 1897 yılı ve 1914 yılları arasındaki dönemde gösterilen filmler genellikle ülkede yaşayan yabancılar tarafından yapılmakta olup sadece İstanbul'da gösterime girmektedir. Yabancı veya gayrimüslimlerin çoğunlukta olduğu Beyoğlu ve Pera bölgelerinde bu gösterimler gerçekteşmektedir.

Osmanlı Döneminde sinema ve kadın ilişkisine baktığımızda, kadınlar genellikle izleyici rolündeydiler. Şeriat hükmünün geçerli olduğu bir düzende, çarşaf giyip dışarı çıkabilen Türk veya Müslüman kadın açısından sinema sadece izleyici olarak tüketilebiliyordu. Meşrutiyetin ilk yıllarına kadar bu durum devam etmişti. Örneğin, 9 Eylül 1920'de tiyatrodan sahneye çıktıktan bir hafta sonra Afife Jale tutuklanmıştı (Özgüç, 2000). Bu dönemde Müslüman kadınların sahneye çıkması söz konusu olamazdı ve bu durum Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp yerine cumhuriyetin ilanına kadar olan süreçte devam etti.

İlk açılan sinema salonlarında gösterilen filmler genellikle yabancı yapımlar olmakta veya yabancılar tarafından Türkiye'de çekilen filmlerdi. Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 yılında çekmiş olduğu 'Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı' adlı belgesel ise Türk sinemasının ilk filmi olarak kabul edilmektedir (Scagnamillo, 1998). Yapılan ilk yerli yapım örnekleri de ordu tarafından gerçekleştirilmiştir. 1922'de kurulan Kemal Yapım'a kadar film yapımları resmi veya yarı resmî kurumlar tarafından yürütülmüş olmaktadır (Scagnamillo, 1998, s. 70). Scagnamillo'ya göre yapılan ilk filmler Türk Ordusu tarafında yapılmış olup 1915 yılına izleri dayanamamaktadır. Görev ve işlevleri ise cephede savaşan birliklerle, önemli olaylarla ilgili, askeri fabrikaların çalışmaları ile ilgili ve benzeri filmler çekmekti (Scagnamillo, 1998, s. 71).

İlk konulu Türk filmi örneği ise 1916 ve 1918 yılları arasında Fuat Uzkınay tarafından çekilen Himmet Ağa'nın İzdivacı adlı filmidir (Scagnamillo, 1998, s. 22). Buna ek olarak, uzun metrajlı konulu film ise 1919 yılında çekilmiş olan Ahmet Fehim'in yönettiği Mürebbiye'dir. Film ayrıca Türk sinema tarihinde sansüre uğrayan ilk filmidir.

Filmin Anadolu'ya götürülmesi yasaklanmıştır. Filmde Fransa'dan İstanbul'a gelen bir hayat kadının mürebbiyelik yapmasını konu alır. Varlıklı evlerde mürebbiyelik yapan bu kadın, evlerde bulunan erkekleri baştan çıkarır (Esen, 2010). Sunulan bu kadın temsili aynı zamanda sinemadaki ilk vamp kadın temsilidir.

Bu dönemde sinema ve kadın ilişkisine bakıldığında, kadınların sinemadaki yeri sadece izleyici koltuklarıydı. Kadınlar o dönemde oyunculuk veya yönetmenlik yapamıyorlardı. O dönemde yapılan ve Türkler tarafından çekilen filmlerde dahi, kadın oyuncular genellikle yabancı veya gayrimüslim kadınlardan oluşmaktaydı. Kamusal alana dahi yanlarında erkek olmadan yeni yeni çıkmaya başlayan kadınlar o dönemde sinema ve tiyatro gibi sanatsal olaylardan soyutlanmaktaydılar. Metin And (1970) o dönemki kadın ve erkek izleyici durumunu işaret ederek;

“Bir gazete, tiyatro ve sinemalara kadınların erkeklerle birlikte gitmelerinin ve beraber oturmalarının ne İslam dinine ne de toplumsal törenlere uyacağını belirtiyor ve erkeklerle birlikte kaçamak tiyatroya gitmek isteyen Müslüman kadınların ya erkek kılığında girdiklerinden ya da Hristiyan kadınları gibi giyindiklerinden yakınıyor demektedir.”

1.2.2 Cumhuriyet Döneminde Sinema ve Kadın

Cumhuriyet dönemi, cumhuriyetin ilanından bugüne kadar uzanan dönemdir. 1923'den itibaren gerçekleşmeye başlayan ve batılı bir anlayışı benimseyen politikalar, devletin kültür ve sinema anlayışıyla ilintilidir. Cumhuriyetin ilk zamanlarında devletin esas amacı tüm alanlarda daha batılı ve medeni bir anlayışı benimsemektir. Osmanlı İmparatorluğu'nun sona ermesiyle her alanda başlayan bu yenilikler ve toplumu değiştirme çabaları sinemaya da yansdı. Dinin etkisinin azalmasıyla kılık kıyafette değişimler yaşandı. Bu batılı anlayış Osmanlı kültüründen bir anlamda uzaklaşıp yeni çağdaş Türk kültürüne geçişi işaret etmekteydi. Yaşanan bu geçiş, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren uzunca bir dönem devam etti. Gülseren Güçhan (1992) bu dönemdeki toplum ve sinema ilişkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu dönemde sinema devletin o dönemdeki kültür politikası ile uyum içindedir. Çünkü devlet, Osmanlı ile bağları koparma, Batı uygarlığı temeli üzerinde yeniden yapılanma sürecindedir. Çarşaf yerine elbiseye, fes yerine şapkaya, kadınlarla erkeklerin bir arada yaşamasına, danslı toplantılara, ‘adap-ı muaşeret’ kurallarına, alaturka yerine alafranga müziğe alışmaya çalışan Türk insanı gibi Türk sineması da Batı’ya ‘uyarlanmakta, taklit etmektedir.”

Cumhuriyet döneminde yapılan filmler, genellikle ulusal düzeyde olup kahramanlık ve milli duygular içeren filmlerdi. Kadınlar ise sinemaya yeni yeni müdahil olmaktadır. İlk zamanlarda çekilen Ateşten Gömlek filminde oynayan ilk oyuncular Bedia Muhavvit ve Neyyire Neyyir’di (Scagnamillo, 1998). İlerleyen yıllarda ise sinema gelişme ve film yapımları çoğalmaya başladı. Kadınların oyuncu olarak sinema içinde var olması devam ederken, yapımcı ve yönetmenler genellikle erkeklerden oluşmaktaydı. Özel filmlerin yapılmaya başlanması ve özel stüdyoların kullanılmaya başlamasıyla sinema Türkiye içinde önemli bir sektör haline geldi (Scagnamillo, 1998,s. 98).

1950’li yıllara gelindiğinde, kadınların hikayelerde ana karakter olduğu ve aktif rol aldıkları film örneklerine rastlanmaktadır. O sıralarda Türk sineması özellikle Batı etkisinden uzak kalmış olup, edebiyat, folklor, tarih ve güncel olaylardan alınmış filmler yapılmaya başlanmıştır (Scagnamillo, 1998, s. 112). Kullanılan konuların, kaynakların ve tasarıların büyük bölümü yerlidir. Lütfi Akad’ın *Vurun Kahpeye* (1949) isimli filmi bunlara bir örnektir (Scagnamillo, 1998, s. 113). Bu dönemde kadın temsillerine bakıldığında, kadın genellikle erkeğe bağımlı, acı çeken ve ezik karakter temsilleriyle filmlerde gösterilmiştir (Soykan, 1993). Bir başka deyişle kadınlar eril gerçeklik üzerinden temsil edilir. Bu eril gerçeklik üzerinden yapılan kadın temsilleri yine 1950’li yıllardaki Lütfi Akad tarafından çekilmiş *Kanun Namına* (1952) ve *Altı Ölü Var* (1953) filmleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu filmlere bakıldığında, geleneksel anlatı yapısıyla birlikte çağdaş bir anlatı yapısının da denendiği görülmekle birlikte kadın karakterlerde ise bu çağdaş sayılabilecek anlatı yapısında bir değişiklik

gözlemlenmemiştir (Daldal, 2003). Bu çağdaş yapı, folklor ve tarih temaları yerine cinayet ve casusluk gibi temalar uygulanıp farklı çekim teknikleri denenerek kurgulanmaya çalışılmıştır. Filmlerdeki kadın karakterler ise, erkek ana karakterin başını derde sokan veya onun düştüğü kötü durumun sorumlusu olarak gösterilmiştir. Kayalı (1989) ise Lütfi Akad'ın filmlerinde "meseleleri teşrih etmek" amacı taşıdığını "reçete getirmeye" niyetli bulunmadığını belirtirken sinemayı topluma tutulan bir ayna olarak kullandığını ifade etmektedir.

1950'li yılların bir diğer önemli yönetmeni Metin Erksan'ın ise ilk dönemlerdeki filmlerindeki kadın temsillerine baktığımız zaman diğer yönetmenlerdeki anlatı yapılarından pek de farklı bir durum sergilememiştir. Kadınların anlatı yapıları içindeki rolleri ekek egemen kültürün getirisi olarak geleneksel anlatı ile sergilenmiş olup genellikle melodramdaki karakter örnekleri ile anlatılmıştır. Metin Erksan'ın dikkat çeken ve 1960 yılında çektiği *Şöför Nebahat* (1960) filminde ise ana karakteri kadın olan ve kadın sorununu işleyen bir film olarak karşımıza çıkar. O dönemdeki kadın karakter temsilleri düşünüldüğünde *Şöför Nebahat* bir farklılık olarak karşımıza çıkar. Erkek yönetmen tarafından kadın meselesini işleyen bu filmdeki kadın karakterlerin ise erkeksi bir tipllemeyle bir nevi kahraman edasıyla sunulduğu görülmektedir. Bu bahsedilen erkeksi kadın karakter oluşumunu mekânsal olarak inceleyecek olursak, kadının toplum nezninde yani kamusal alan içinde var olabilmesini yalnızca erkeksi bir karaktere sahip olunarak mümkün olabileceği anlamını da yaratmaktadır.

1950'li yıllaraki kadın temsillerine genel olarak bakıldığında ise verilen örneklerde görüldüğü temeli eril gerçekliğe dayanan veya eril gerçeklik üzerinden kurgulanarak üretilen bir kadın karakter sunumu karşımıza çıkar. Kadın temsillerinin o zamanın koşulları ile taşıdıkları amaç farklıdır. Kadın meselesini anlatma kaygısı bulunmamakla birlikte kadın izleyiciyi de çekme gibi bir amacı yoktur. Dolayısıyla, ticari amaçlı yapılan filmilerin özen gösterilmemiş yapısı içinde varolmuşlardır.

1960 ve 1970 yılların başlarında ise, Türk sinemasında ağırlıklı olarak Yeşilçam tarzı melodram filmleri hâkim olmaya başladı. 1960 yıllarda izleyici sayısında artışlar meydana gelmiş ve Türkiye'nin birçok ilinde sinema salonları açılmaya başlamıştır (Abisel, 2005). Sinemanın bu şekilde gelişmesiyle, sinemadaki kadın konumu da farklılaşmaya başlamıştır. Genellikle belli kalıplar üzerine inşa edilen karakterlerin çokluğu göz çarpmaktadır. İyi ve kötü kadın diye bir ayırım ortaya çıkmış olup, karakterlerde bu ayrıma göre şekillenmiştir. Genellikle duygusal, ailesine düşkün, kollayıcı iyi kadın ile erkekleri baştan çıkaran yuva yıkan kötü kadın özellikleri çerçevesinde karakterler şekillenmiştir. Ataerkil bir düzen içinde yaratılan bu kadın karakter dünyası Özgüç'ün (1993) deyimiyle adeta 'erkek hegemonyasının oyuncağı' olagelmıştır.

Bununla birlikte 1960'lı yıllardan itibaren yapılan filmlerde ise mekânsal bağlamda değişiklikler olduğu gözlemlenmekle birlikte toplumsal gerçekçi bir yaklaşım barındıran film örneklerine rastlanır. Alışılmış temaların dışına çıkılarak kent yaşamının dışında köy yaşantısından da izler taşıyandan filmlerin yapıldığı görülür. Köy yaşamından kente geçiş döngüsünün izlerini taşıyan film örneklerine yer verilirken, köylü kadının kentli bir kadına nasıl dönüştüğü anlatılmıştır. Bu dönüşümler anlatılırken, unutulmamalıdır ki erkek eğmen bir zihniyet veya erkeğe hizmet edecek bir şekilde dönüşümler gerçekleşmiştir. Kadın üzerinden filmleri incelemeye devam edecek olursak ise kadın köy yaşantısı içerisinde nasıl varolduğuna ve konumuna dair temsiller yapılmıştır. Bunun bir örneği olarak Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) filmi gösterilerbilir. Köy yaşantısını konu alan filmde kırsal kesim içinde yalnız yaşayan bir kadının sahipsiz olarak nitelendirilip bir erkek karşısındaki çaresizliği anlatılır.

Türk sinemasında Yeşilçam dönemi, sinema ve kadın ilişkisi bakımından incelendiğinde önemli bir yer kaplar. Kadın karakterlerin daha önce olmamış gibi belirgin bir kalıp özelinde inşa edilmiş olması, Türk sineması ve kadın temsillerini anlamak adına önemlidir. Yeşilçam sineması özeline bakıldığında, kadın temsillerinde göz çarpan en büyük özelliklerden biri popüler filmler aracılığıyla kadın

olmanın anlamlarının üretilmeye çalışılmış olması ve seyirciye sunulmuş olmasıdır. Yeşilçam filmlerinde böylesi temalar işlenirken Türkiye'nin içinde bulunduğu ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin gerekleri doğrultusunda kadın modelleri çizilmiştir. Sinema dışında yaşanan dış dünyanın en iyi temsil edilmesi, Yeşilçam sinemasının melodram tarzı yaptığı filmlerdir. Abisel'e göre dış dünyanın temsiline dayanan popüler filmlerde gerçekmiş gibiliğin önemini arttırmaktadır (Abisel, 1994, s.75).

Yeşilçam'ın kadın temsillerindeki en belirgin özelliklerinden biri daha evvel bahsedildiği gibi, sunduğu kadın karakterlerin birbirilerine olan tezatlıklarıdır. Nilgün Abisel (1994), 1980'lere kadar olan Türkiye sinemasında iki kadın tipi olduğunu ileri sürmektedir: ilk kadın tipi, namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır. İkinci kadın ise, cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, erkekleri kötü yola sürükleyen, yuva yıkan vamp kadındır. Kadın duygusaldır ve evine, ailesine zamanın toplum kurallarına uyan bir konumdur. İkinci plandadır ve karakteri erkeğin ve ailenin ihtiyaçlarına göre belirlenir. Toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkmaz, çıkması onu kötü yapar ve bu toplum tarafından hoş karşılanmaz. Diğerinde ise, kadın kötüdür. Kadının kötülüğü erkeği de kötü yollara sürükler. Biçilen toplumsal cinsiyet rollerini tamamıyla reddeder. Bu karakterin toplumda yeri yoktur. Yine ikinci planda yansıtılır ve şehvetiyle erkeğin aklını çelerek yuva yıkar.

1980'li yıllara gelindiğinde ise sinema Türkiye'de farklı bir yapıya bürünmüştür. 1980'de yaşanan askeri darbenin ardından, birçok sansür ve kısıtlamaya karşı karşıya kalmıştır. Darbesi sonrası Turgut Özal yönetimiyle birlikte liberalleşmeye başlayan ülkede özel televizyonlar ve yabancı film şirketleri kurulmaya başlamıştır. Ülke toplumca bir değişim içindeyken, kadın ve sinema ilişkisi incelendiğinde ise farklılıklar göze çarpmaktadır. Klasik melodramlar yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlanmışken yeni dönem sinemasındaki kadın karakterler de farklı bir yapıdadır. Ataerkil düzen içinde inşa edilen iyi ve kötü kadın karakterlerin yerine gerçekte

örtüşen kadın karakterler temsil edilmeye çalışılmıştır. Bu gelişmelerin yanında, eleştirel bir yaklaşım izleyerek kadın filmleri çekilmeye başlanmıştır. Şükran Esen'e (1980) göre: "Bu dönemde çekilen filmlerde çalışan, düşünen, sevişen, çok çeşitli konumlarda bulunan, iyi ve kötü özellikleri de taşıyabilen gerçekçi kadın kişilikleri canlandırılmıştır. Gerçekçi kadın kişiliklerinin sorunları yoluyla, toplumsal eleştiri yapılmaya çalışılmıştır. Eleştirel bir yaklaşımın yanı sıra, ticari yaklaşımla kadını bir malzeme olarak kullanılan, olayı 'kadın filmleri modasına dönüştüren bir eğilim de sezilebilmektedir".

Bu değişimler ışığında kadın filmi diye tanımlanabilecek kadın odaklı filmlere örnek vermek gerekirse yönetmen Atıf Yılmaz filmleri dikkat çekmektedir. 1980'li yıllarda yaptığı filmlerde kadını anlamaya yönelik ve kadın sorunun ele alan filmler ile karşımıza çıkar. *Mine* (1983), *Ölü Bir Deniz* (1989) ve *Bir Yudum Sevgi* (1984) gibi kadın odaklı filmler bunlara birer örnektir. Toplumsal gerçeklikle örtüşen bir anlatıya sahip *Mine* (1983) filmi, kadının kasaba yaşamında nasıl bir konumda olduğuna ve neler yaşadığına dair örnekler sunmaktadır. Atıf Yılmaz bu filmde Türk sinemasında alışıla gelmiş sadece iyi veya sadece kötü olan tek tip kadın imajından kurtularak farklı karakter özelliklerine sahipi daha gerçekçi bir kadın yaratmıştır. Kadının yaşadığı toplumsal baskıları anlatırken özellikle de kadının kocası üzerinden varoluşunu eleştirel bir anlatı sunar. Atıf Yılmaz, *Mine* (1983) filmiyle birlikte aynı zamanda kamusal ve özel alan ayrımı içinde bir kadının başına gelebilecek olumsuzluklara da ışık tutmuştur. Kamusal alanda erkek üzerinden kimliği şekillenen kadın, buna bir karşı gelerek birçok ezberi bozmaktadır. Kamusal alanda kadının tek başına oluşu onun üzerinde bir baskı oluşturur.

1990'lı yıllara gelindiğinde ise kadın temsili açısından çok fazla değişiklik olduğunu söylemek mümkün değildir. 1980'lerde başlayan ve Atıf Yılmaz filmleriyle devam eden kadın filmleri anlayışı bu dönemde de devam etmiştir. 1990'lı yıllardaki Türk Sineması'ndaki esas değişim ise Amerika etkisinde yapılan Hollywood tarzı filmler yapılmasıdır. Bu durum aynı zamanda bağımsız sinemaya da yönelimleri arttırmıştır.

Ülkenin içinde bulunduğu sosyo-politik ortamın yansıması olarak kimlik, din ve benzer sosyal unsurları ekseninde filmler çekilmeye başlanmıştır. Azınlık grupları, azınlık hakları, farklı kimlikler, sınıf farklılıkları, etnik farklılıklar ve cinsel yönelimler gibi öteki sayılabilecek konuları işleyen filmlerin de yapıldığı görülmüştür. Kadın açısından incelendiğinde ise ataerkil anlatı yapısına uygun ve devamı niteliğinde kadın temsilleri kurgulanmıştır. Kadını merkeze alan ve kadın ekseninde devam eden alternatif temsillere ve bireysel hikayelere de yer verildiğini söylemek mümkündür. 1990'lı yıllarda ayrıca kadın yönetmenlerin Türk Sineması'ndaki varlığı az olsa da görülmeye başlanmıştır. Kadın üzerinden inşa edilen anlatılar bu dönem içerisinde sayısal olarak fazla değildir. 1990'lı yıllarda, kadınlar erkekle eşit olamamakla birlikte ikincil konumda kurgulanmışlardır (Elmacı, 2011). 1990'lı yıllarda sinema kadın açısından bu gelişmeler yaşanırken, sayıca azlık da olsa "kadın filmi" denemeleri 1980'li yıllar da olduğu gibi yapılmaya devam etmiştir. Erkek egemen düzene karşı çıkan bağımsız kadın karakterler kurgulanmaya başlamıştır (Künüçen, 2001). Örnek verecek olursak, Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filmindeki Arzu karakteridir. Arzu, çalışan ve kendi kararlarını alan bağımsız bir karakterdir.

2000'li yıllara gelindiğinde ise küreselleşme ve ülkede yaşanan yeni bir sosyolojik düzenin de etkisiyle Türk Sineması yeni bir döneme girmiştir. Popüler sinema filmlerinde adeta bir patlama olmuş ve sinema salonlarına ciddi izleyiciler çekmiştir. Kadınların konumu, daha önceleri olmadığı şekilde farklı bir dönemden geçmeye başlamıştır. Kadın temsillerini kurgularken, alışıldık temsillerin dışına çıkılmaya başlamışken, kadın karakterlerin yaşları, meslekleri gibi özellikleri tek tip olmaktan çıkıp çeşitlilikler göstermiştir. Kadın meselesine daha çok değinilmeye başlanmasıyla birlikte, önceki yıllarda sayıca az olan kadın yönetmenler de artarak yeni filmler çekmeye başlamışlardır. Kadın temsilleri açısından yeni bir dönem olan 2000'li yıllar da her ne kadar popüler filmler ataerkil bir anlayış ile yapılmış olsa da, kadına dair farkındalık yaratan filmler çoğalmıştır.

2. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Toplumsal Cinsiyet

2.1.1 Toplumsal Cinsiyet Olgusu

Toplumsal cinsiyet olgusunu açıklarken, öncelikle toplumsal cinsiyet ve cinsiyet tanımlarını birbirinden ayırarak tanımlamak gerekmektedir. Cinsiyet terimi biyolojik anlamda yapılan bir tanıdır. Kadın veya erkek olmanın biyolojik yönünü ifade etmektedir ve biyolojik bir yapıya karşılık gelmektedir (Dökmen, 2004). Demografik bir kategori olarak bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenir. Toplumsal cinsiyet ise biyolojik olarak belirtilen kadın ve erkek kimliklerine içinde bulunulan toplum ve kültür yapısının yüklediği anlamları ve beklentileri ifade eder. Bir diğer deyişle toplumsal cinsiyet olgusu, bireyin içinde bulunduğu düzen veya çevrenin sosyo-kültürel yapısından beslenip etkilenecek, biyolojik cinsiyetin o çevrede gösterdiği psikolojik özelliklerini tanımlar. Toplumsal cinsiyet, bireyi kadınsı ya da erkeksi olarak karakterize eden psiko-sosyal özelliklerdir (Rice, 1996). Giddens'a göre sosyologlar, cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırırlar. Cinsiyet erkek ve dişi bedenindeki biyolojik farklılıklara işaret eder. Toplumsal cinsiyet ise erkekler ve kadınlar arasındaki ruhsal, toplumsal ve kültürel farklılıklara işaret eder. Giddens (2000) ise:

“Toplum cinsiyet olgusu içinde incelendiğinde, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında var olan farklılıkları anlamak geçmişe kıyasla daha belirgin düzeydedir. Erkekler ve kadınlar arasındaki çoğu farklılığın kökeni biyolojik değildir. Toplumun içinde bulunduğu kültürel ve tarihsel yapının sonucunda oluşmuştur. Toplumların barındırdıkları ve varoluşlarını sağlayan kültür ve gelenekleri içinde, kadın ve erkek rolleri değişime uğrayıp günün şartlarında yeniden hayat bulur. Örneğin Türk toplumuna bakıldığında, kadının yüz yıl önceki statüsü ile şimdiki arasında farklılıklar vardır. Cinsiyetin kadın olması değişmeyen bir gerçeklik iken, toplumsal cinsiyet

rolleri açısından bakıldığında durum aynı değildir. Kadın kendi başına bir bireydir ve eski zamanda olduğu gibi erkek tarafından refakat edilmeye zorunlu değildir.”

Toplumsal cinsiyet olgusunu irdeleyecek olursak, bireyin toplumsal cinsiyetinin neredeyse bireyin doğumundan itibaren ondan bağımsız etkenler tarafından şekillendiği ile karşılaşırız. Bireyin büyüme ve gelişme sürecinde de bu olgu farklı şekillerde etkisini gösterir. Kız çocuğu veya erkek çocuğu rolleri ile başlayan bu değişim zaman içinde kadın ve erkek rollerine dönüşür. Kız ve erkek çocuk için uygun görülen renk, kıyafet ve oyuncak seçimleri, toplumsal cinsiyet olgusuna örnektir. Steeves'a (1994, s. 115) göre “sosyal psikologlar çocuklukta bilişsel etkenleri ve rol eğitimini toplumsal cinsiyete dayalı davranışın kaynakları olarak tanımlar”. Kız çocuklarına yönelik pembe renkli kıyafet seçenekleri ile erkek çocukları için genellikle kullanılan mavi renk ağırlıklı kıyafetler toplumsal cinsiyete dayalı davranışların gelişmesine örnektir. Aile ve toplum içinde üretilen söylemler, kişinin edindiği roller ile de doğrudan ilintilidir. Buna ek olarak, gelişim süreci sonrasında, içinde bulunulan kültürün ve sosyo-ekonomik faktörlerin de getirişyle, toplumsal cinsiyet olgusunun biyolojik cinsiyete kimlikler kattığı görülmektedir. Her toplum bir erkek ya da kadını farklı nitelikler ve davranışları, sorumlulukları, hakları ve beklentileri olan bir erkek ve kadına, eril ve dişile dönüştürür. Biyolojik olan cinsiyetten farklı olarak erkeklerin ve kadınların toplumsal cinsiyet kimlikleri psikolojik ve sosyolojik yani tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiştir (Bhasin, 2003, s. 2).

Toplumsal cinsiyet olgusu içinde en önemli olaylardan biri ise tarihsel olarak devam eden ve güç odaklı ataerkil bir yapının içinde oluştuğu düşüncesidir. İnsanlık tarihine bakıldığında, henüz komün yaşama geçilmemiş veya yeni yeni geçilmişken, ataerkil yapının var olduğu bir gerçektir. Ancak günümüz dünyası ve toplumlarına bakıldığında, ataerkil güç odaklı bir yapının mevcudiyetinden bahsetmek mümkün değildir. Bu düşünceye karşı çıkan veya kabul etmeyen kesimlerin varlığı biliniyor olsa da Sanders'a göre tarih boyunca erkekler otorite ve kural koyucu olarak kabul edilmiş, bu rollerini hükümetler ve kurumlar aracılığıyla güçlendirmişlerdir. Kadınlarsa tarih boyunca canlı, serbest ve akışkan bir söylemle özdeşleştirilen duygusal yaşam

dünyasıyla bir arada düşünölmüştür (Sanders ,1999). Bu örneklemler üzerinden hareket edecek olursak, gelişmiş olan ölkeler için böyle bir düşünceyi genellemek pek mümkün değildir. Ancak bahsedilen türden bir ataerkil yapıdan tam anlamıyla kurtulamamış toplumların varlığı yadsınamaz. Bunu anlamak için kadının müdahil olduğu kamusal alanlara bakılabilir. Örneğin Türkiye’de, kadının çalışma yaşamındaki yeri incelendiğinde, kadınların işgücüne katılım oranlarının %29 olduğu görölebilmektedir (OKA, 2013, s. 62). Ekonomik gelirden yoksun olmak ve bir nevi eşe bağılı olmak toplumsal cinsiyet olgusu açısından kadının yerini sorgular. Kadının nasıl bir düzenin içinde yaşadığını anlamak tam olarak mümkün olmasa da işgücüne etkisi bakımından kadın statüsüne dair ipucu barındırır.

Judith Butler’a göre biyolojik olduğu söylenen cinsiyet de toplumsal cinsiyetten başka bir şey değildir (Butler, 2008). Judith Lorber (1994) ise toplumsal cinsiyet olgusunu, “insan buluşu olan sosyal bir kurum” olarak adlandırmaktadır. Buna göre toplumsal cinsiyet, günlük yaşamı düzenleyen, toplumun, ekonomi, ideoloji, aile, politika gibi temel sosyal organizasyonlarında yapılanmaktadır. Toplumsal cinsiyet olgusunun kurumlar aracılığıyla topluma yerleştirilmesi, kalıplarını dayatması, hegemonyaya dayanması ve tekrarlanarak devamlılığını sağlaması gibi özellikleri ideolojik yapısına dikkat çekmektedir.

2.1.2 Toplumsal Cinsiyet ve Kadın

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği olgusu düşünöldüğünde, daha önceki bölümde de değinildiği gibi temel olarak kadının erkeğe kıyasla fiziksel güçsüzlüğünden yola çıkarak, sosyal yaşamdaki biyolojik kaynaklı eşitsizliğe odaklanır. Toplumsal cinsiyet olgusu ve kadın yan yana geldiğinde genellikle bir eşitsizlikten bahsedilmektedir. Kendisine biçilen roller çerçevesinde, erkeğin kadına kıyasla bir eşitsizlik yaşadığını düşünmek, özellikle de kamusal alanda bunun izlerine rastlamak mümkün değildir. Geleneksel bir toplum yapısında kadına biçilen roller kapsamındaki cinsiyet eşitsizliğine değinmek gerekmektedir. Geleneksel yapıdaki eşitsizlik çerçevesinde

kadının daha çok ev içerisinde kalmasını ve kendisinden beklenen ev içinde rol ve görevleri yerine getirmesini gerekli görür. Türkiye gibi geleneksel aile yapısının ağırlıklı olduğu toplumlarda, kadının konumu açısından bu algıyı yıkmak kolay değildir. Aile bütünlüğü ve aile yapısının önemi toplum içinde önemi, bu yapıyı destekler niteliktedir. Sosyal yaşam içinde kadının konumu düşünüldüğünde kadına yönelik statüko ve cinsiyetçilik öngören tutucu bir ideolojik anlayıştan söz etmek mümkündür. Toplumsal cinsiyet olgusu içinde kadın konumu düşünüldüğünde bu anlayışların yavaş yavaş kırıldığı görülse de geleneksel bir toplum yaşamını sürdüren ülkelerde veya topluluklarda bu anlayışın devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu noktada, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini önlemek ve kadını daha eşit bir yapıya ulaştırmak için yapılan mücadeleler de önemlidir. Toplumsal cinsiyet olgusu içinde kadını geleneksel yapıda farklı bir biçimleniş içinde olmasını sağlayan feminist ideolojik hareketler de yardımcı olur. Feminizm, bu geleneksel yapıdaki tutucu ideolojiye karşı mücadele verirken aynı zamanda erkek egemenliğini aşarak kamusal alanda tutunabilen çoğu kadının başarısını destekler.

Geleneksel toplum yapılarından hareketle, kadının direkt olarak aile olgusuyla bir tutulması yeni bir olgu olarak karşımıza çıkmamaktadır. Daha önce varlık göstermiş farklı medeniyet ve toplumlarda kadın ile aile bir tutulması ve ayrılmaz olması eski çağlardan, eski kültürlerden beri devam etmektedir. Örneğin “dünya uygarlık tarihinde Yunan medeniyetinin çok önemli bir yeri vardır. Yunan medeniyetinde kadının konumu neredeyse bugünkü dünyada çoğunlukla uygulanan kadın ve aile anlayışının temelini oluşturur. Yunanlılarda iyi bir kadının özellikleri şöyle belirtilmiştir: Sabırlı, zevkli, güzel, çocuklarına şefkatli bir anne, kocasına sadık bir eş ve ev yönetiminde başarılı bir idareci” (Doğdu, 2005, s. 54). Dünya insanlık tarihinde yaşanan gelişmeler, devrimler ve toplumsal olaylar sonucu her ne kadar değişime uğramış olsa da bazı kültür ve toplumlarda bahsedilen kadın algısı devam etmektedir.

Toplumsal cinsiyet olgusunun, kadın ve erkek için yaratılan roller kapsamında içinde bulunulan toplumların her kesiminde etkin bir olgu halinde olduğu görülmektedir. Yaratılan bu rollerin kadın açısından eşit olmadığı gözlemlenebilir durumdadır.

“Toplumsal cinsiyet, bireylerin ve grupların elde edebilecekleri fırsatları ve yaşam şanslarını belirleyen hayati bir etkidir ve evden devlet kademelerine dek tüm toplumsal kurumlarda üstlenebilecekleri rolleri esaslı bir şekilde etkiler. Her ne kadar, erkeklerin ve kadınların rolleri kültürden kültüre çeşitlilik gösterse de kadınlarının erkeklerinden daha güçlü olduğu bilinen bir toplum yoktur. Erkeklerin rollerine genellikle daha fazla değer yüklenir ve bu rollerin ödülleri daha büyüktür: Neredeyse her kültürde çocuk yetiştirme ve ev işleri konusundaki sorumluluklar öncelikle kadınlara aittir; erkeklerse geleneksel olarak eve ekmek getirmek ve ailenin refahını sağlamakla yükümlüdürler. Cinsler arasında hüküm süren bu iş bölümü, erkeklerin ve kadınların, güç, saygınlık ve servet bakımından birbirlerine eşit olmayan konumlarda bulduklarının kanıksanmasına yol açmıştır” (Giddens, 2008, s. 514).

Giddens’in yukarıda belirttiği gibi, toplumsal cinsiyet olgusu ve kadın düşünüldüğünde, özellikle geleneksel toplumların yaşayış biçimlerinde erkek egemen bir düzen kanıksanmış durumdadır. Anaerkil veya kadın egemen bir toplum yapısı ve düzene rastlamak mümkün değildir. En basitinden bu detay bile değerlendirmeye alındığında var olan eşitsizlik ve kadının ikinci planda olması dikkate alınması gereken bir husustur.

2.2 Sinema Temsilleri ve Kadın

Sinemada var olan temsiller genel olarak gerçek hayatta yaşanan olaylar ile yönetmenlerin bu olayların etkisinden yola çıkarak kurguladıkları ile bağlantılıdır. Yönetmenler tarafından kurgulanan kadın temsilleri, gerçek hayattaki kadın durumlarından ve yaşanmışlıklarından izler taşımaktadır. Sinemanın genel olarak daha çok erkek egemen bir alan olduğu

düşünüldüğünde, yapılan temsillerin de bu durum ile paralellik taşıdığı düşünülebilir. Özellikle geleneksel anlatı içeren sinema ve filmlere bakıldığında, kadının karakterinin ikincil planda olmayan, erkek karakter ile eşdeğer bir seviyede olduğunu görmek pek mümkün değildir. Geleneksel sinemada sahip olunan bu özellik günümüz popüler film dünyasını da tesir etmiş olup benzer özellikler gösterir. İçinde bulunduğumuz sinema anlayışı içinde de kadının nasıl temsil edildiği tartışma konusudur. Öztürk, kurgulanan kadın temsilleri için şunları belirtmektedir:

Erkek iktidarının edilgen doğrulayıcıları olan kadınlar birçok popüler filmde ikinci plandadır. Ana karakter olsalar bile edilgen, yardıma muhtaç kişiler olarak erkek bakış açısı üzerinden yaratılmış rollerde sunulmaktadırlar. Klasik Hollywood filmi, kadınları “zapt etmek” için geleneksel biçimde ataerkil bir tarza sahiptir. (Öztürk, 2000, s. 71).

Sinemada erkek ve kadının sunumunun farklı şekillerde olması izleyicinin karakterle özdeşleşme boyutunu da etkilemektedir. Erkek egemen bir anlatıyla yapılan sinemada, kurgulanan erkek karakterin genel olarak izleyici yapısı ile uyumlu olup, izleyici tarafından özdeşleşmesi hedeflenir. Bu özdeşleşmeyi izleyici açısından çekici kılmak için kurgulanan karakterler ise kusursuz sayılabilecek bir yapıdadır ve bu karakterin erkek karakter olması popüler film anlatısında daha olasıdır. Yapılan bu kurgu, izleyiciyi özendirecek bir ortam yaratır ve çekici kılar. Bu bağlamda Mulvey (1981) şunları ifade etmektedir “Eril kahramanın daha kusursuz, daha eksiksiz, daha güçlü ideal egosunun temsili, edilgen ve güçsüz dişil karakterin çarpıtılmış imgesi karşısında apaçık bir tezat olarak durmaktadır. Böylece seyirci, filmdeki dişil karakterden çok eril karakterle özdeşleşmek durumunda bırakılmaktadır.”

Kadın temsili ise, özellikle geleneksel sinemada; evine bağlı, duygusal, erkeğin himayesine ve korumasına muhtaç şekilde temsil edilir. Bunların yanı sıra kadın,

eril bakışın arzularının cinsel nesnesi olarak konumlandırılır. Kadın temsiline ikinci planda olmasının yanında, özellikle Hollywood sinemasında görüldüğü üzere, kadın bedeni bir meta konumundadır. Çekimlerde kadınlar bağımsız bir birey olmaktan çok, çevresine ve ilişkilerine yazgılı bir biçimde resmedilir. Kadın bedeninin parçalanarak bir meta konumuna getirilmesi Hollywood sinemasında kadının erkek arzularının bir nesnesi olduğu imajını yeniden yeniye üretmektedir (Hıdıroğlu ve Kotan, 2015).

Feminist kuramcı Anneke Smelik de sinemanın erkek egemen iktidarın gücünü pekiştirerek devam ettiren ve yerleşik toplumsal cinsiyeti yeniden üreten önemli bir araç olma özelliğinin altını çizer: “Hollywood’un sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin gerçek kadınları değil sadece ideolojik anlam yüklü kadınlığa ait klişe imgeleri göstermesidir. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. Geleneksel sinemanın anlatı yapısı eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar.” (Smelik, 2008, s. 6).

Sinema ve kadın ilişkisinin bir başka boyutu ise kadın temsiline mekânsal açıdan değerlendirilmesidir. Sinemadaki kadın temsillerinde yapılan kamusal ve özel alan ayrımı, sinemadaki kadın varlığı açısından önemli bir konumdur. Kadının mekân olarak sadece özel alanda temsil edilip kamusal alana girememesi ataerkil bir anlayışın belirtisidir. Kamusal alan sadece erkeğin konumlanış alanı olarak gösterilmesi ve bu alanda kadına yer verilmemesi, kadını toplumdaki dışlarken erkeği egemen kılan bir anlayışa hizmet eder. Kadınların ise sinemada özel alanda temsil edilmeleri bu durumu bir nevi meşrulaştırmaktadır.

Feminist ideoloji kadın sorununu ele alırken, kadın erkek eşitsizliğinin var olduğu farklı boyutlara da odaklanmamaktadır. Kadının kamusal ve özel alanda içindeki ayrımının sıradan bir olguymuş gibi kabul edilmeyişi ve farklı çıkarımlara yol açması feminist ideoloji ile bağlantılıdır. Eşitsizliğin yarattığı sorunlara odaklanılırken kadının toplum içinde mekânsal olarak konumlanışı da bir sorun teşkil etmektedir. Kadını özel alan içinde var eden toplum yapısının kadın yaşamında yarattığı sorunlar olduğu aşikardır. Bu nedendir ki “özel olan politiktir” söylemi ortaya çıkmıştır. Kadınların günlük hayat ve özel alanlarında

yaşamış oldukları sorunların sadece özel sorunlar olmadığı genele yayıldığında bu sorunların aslında politik olduğunu anlatmaktadır.

“Buna, kurumsal olarak, erkeklerin iktidar hakkındaki soyut düşünme biçimlerini eleştirerek, pratik olarak da politikanın gündelik yaşamında temellendirilmedikçe hiçbir bütünlüğe kavuşamayacağını söyleyerek meydan okumuştur. “Kişisel olan politiktir” sloganı, gündelik yaşamlarımızın ayrıntılı dokusuna dikkat çekerek, daha önce en sıradan ve en önemsiz kabul edilen şeylerle, politika teriminin büyük bir güvenle yan yana getirildiği şeyler arasında bir sürekliliktir” (Phillips, 2012: 137).

Kamusal alanın erkek hegemonyası haline gelmesi ve kadının özel alana hapsedilmesi toplumsal cinsiyet rollerini de etkilemektedir. Bu anlayış, kadını özel alan içinde annelik ve ev işlerini yapmaya mahkûm eden bir kültür yaratırken (Kandiyoti, 1994), erkeği ise kamusal alanda başat güç yaparak politika, siyaset ve bilim karar alma mekanizmalarından sorumlu yapar. Yaratılan bu erkek egemen kültür aynı zamanda sinemaya da yansımaktadır. Kadının sadece özel alanda gösterilmesi bu kültürü temsil ederken aynı zamanda kadın erkek eşitsizliğini mekânsal olarak da var etmektedir.

Sinema temsilleri ve kadın özeline bakıldığında, klasik anlatı sineması içerisinde kadının özel alanda konumlanması belirgin düzeydedir. Erkek egemen bir anlayışa hizmet eden ve kadını bir haz ve arzu nesnesi olarak anlatan bir anlatı içermektedir (Mulvey, 1997). Bu klasik anlatı sineması gerek Türk gerekse de dünya sinemasında çok defalar karşımıza çıkmıştır. Sunulan bu mekansal karşıtlık, kadın temsili düşünüldüğünde izleyici tarafından bu karşıtlığın pekişmesi ve yinelenmesine yol açmaktadır. Çağdaş anlatı ya da kadın odaklı filmlere bakıldığında ise temsillerin mekansal konumlanması daha farklı olarak karşımıza çıkar. Çağdaş anlatı, klasik film anlatısında alışla gelmiş cinsiyet rollerini ve kamusal alanda pek fazla yer alamayan kadını temsilini yapı bozumuna uğratarak kurgulanır.

2.3 Kadın Filmi

Sinema tarihine bakıldığında, başlangıcından bugününe kadar kadınların sinema içindeki varlıkları farklı evrelerden geçmiştir. Kadın filmleri de bu evrelerden bir tanesi olup varlığını devam ettirmektedir. Kadın ve sinema ilişkisi içinde kadın filmi anlamak ve tanımlamak önem arz eder. Kadın filmi tanımı farklı şekillerde yapılmış olsa da özet olarak kadına yönelik filmler olarak tarif edilebilirler. Kadın filmi denildiğinde, filmlerin genel olarak üç noktaya odaklandığı görülmektedir. Bu üç odak noktası ise: kadını temsil eden ve/veya kadın meselesini sorun sallaştıran, kadın yönetmen tarafından çekilen ve hedef kitlesi kadına yönelik olmalarıdır.

Öztürk (2004, s. 12) ise kadın filmlerini, “kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler” olarak tanımlar.

Bunlara ek olarak Atilla Dorsay (2000) ise Sinema ve Kadın kitabında, kadın filmi ifadesini Hollywood sineması çerçevesinde küçümseyici bir deyim olarak gördüğünü belirtir. “Genelde ezilen, sömürülen, tehdit altında olan ve sonra paçayı kurtaran, hatta kendisine tüm bunları yapan erkeklerden intikam alan kadınların öykülerini anlatan, açık biçimde kadın seyirciyi hedef almış, onun duygularıyla oynayan ve belli ölçüde gerçeklerden kopuk filmlerdir bunlar” diye kadın filmlerini niteler. Mary Ann Doane (1987) ise kadın filmlerinin bir kapı açıyor gibi olduklarını gördüğünü iddiasına karşın bunun aslında yanıltıcı olduğunu iddia eder. Doane’a göre feminist film kuramı, kadınların sinemada, kendi “nesne durumları” içerisinde nasıl eksik ve yoksun olarak tasavvur edildiklerini ikna edici biçimde göstermiştir. Şimdi yapılması gereken, kadınları “özne durumları” içerisindeki tasavvurunun da (“kadın filmlerinde” olduğu gibi) önemli sorunlar içerdiğini ortaya koymaktır.” demektir.

Dünya sineması genelinde ise kadın yönetmenlerin sinemasına baktığımız zaman ise varolan örneklerin kadın filmi tanımıyla uyduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Erkek egemen söylemi yapı bozumuna uğratan ve kadın meselesini

ele alan film örnekleri, kadın yönetmen yapımlarının ana odaklarındandır. Çekilen kadın filmleri, mevcut kültürel ve sosyolojik yapı eleştirisi üzerinden yapılırken farklı coğrafyalarda çeşitlilik göstermektedir. İran'ın ataerkil toplum yapısının kadın gözüyle sinemaya yansımaları da bu duruma bir örnektir (Yaşartürk, 2010). İran, kadınların toplumsal düzen içinde erkek ile tam olarak eşit olmadıkları ve mekânsal olarak bir ayrıma mağruz kalan bir yapıya sahipken dinin etkisinin hissedildiği bir ülke konumundadır. Kamusal alanda kadınların baş örtüsü takma zorunlu olduğu olması ve pek çok alanda ikinci planda olmaları kadın meselesi düşünüldüğünde çekilecek kadın filminin bu yapıyı sorgulayacak bir düzeyde olması muhtemeldir. Nitekim, İran sinemasında bir kadın yönetmen olan Samira Makhmalbaf ise çekmiş olduğu ilk filmi *Elma*'da (1998) tam olarak bu soruna odaklanmıştır. İran'daki sosyolojik yapıyı bizzat deneyimlere kendi sinemasına bunu aktaran Samira Makhmalbaf, filmindeki kadın meselesi üzerine şöyle demiştir:

“Kızların hikayesi benim için bir metafor halini aldı. Onlar İran'da yaşayan bütün kadınları temsil ediyordu. Onlarla aynı mahallede yaşayan diğer kadınların da pencerelerinde kalın demirlikler var. Onlar da 'çador' giyiyor. Onlar da hapisanedeler aslında. Toplumda bir rol oynamak konusunda erkekler kadar özgür değiliz”¹

Dünya sinemasında kadın filmlerine dair bir diğer örnek ise Fransız Yeni Dalga sinemasının kadın yönetmeni olan Agnes Varda'nın yapmış olduğu filmler gösterilebilir. Yeni Dalga sinemasında yönetmenlerin büyük bir kısmını erkek yönetmenlerin oluşturuyor olması, Agnes Varda'yı kadın olarak eril çoğunluğun dışında tutar. Agnes Varda, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ikinci dalga feminizm hareketinden etkilenmiş filmlerini bu doğrultuda çekmiştir (Midilli, 2016). Varda filmlerinde, alışıla gelmiş geleneksel erkek egemen anlatıları kabul etmeyerek feminist ideolojiden yola çıkarak hareket eder. Klasik anlatıyı bozup modern bir anlatı ekseninde film yaparken yeni bir söylem üretip kadını öznel bir varlık olarak

¹ Zarife Öztürk, “Komşunun Sineması”, Radikal Cumartesi, 27 Mayıs 2000

sunmuştur. Kadını öteki olarak göstermeyişi, özneliği olmayan bir sığata büründürmemesi, Agnes Varda'nın feminist ideoloji temelinde dayandığı örneklemeğedir. (Hayward, 2003: 859). Yapmış olduğu kadın filmlerinin neredeyse tamamında feminist ideolojinin hakim olduğu görölmürken, bu filmlerin merkezine her daim kadın karakterleri yerleştirmiştir (Midilli, 2016). 1960'lı yıllarda başlayan ve 1980'lı yıllarda da devam eden Agnes Varda'nın kadın odaklı kadın filmleri, evrensel sinema ve kadın filmleri kapsamında büyük önem taşımaktadır. Örnek vermek gerekirse, Varda'nın ilk denemelerinden olan *Cléo de 5 à 7* (1962) filmi incelendiğinde, erkek egemen anlatı eleştirisinin varolduğu ve feminist bir söylemin yeniden şekillendiği görölmektedir. Varda'nın aksine, yeni dalga sinemasında hakim olan erkek egemen söylem filmler içerisinde kendini erkek karakterlerin sınırı olamayan özgürlük hareketleri üzerinden inşa ederken, Varda bu filmde bunu tersine çevirmiştir. Sınırsız özgürlüğü erkek karakterden alıp kadın baş karaktere veren Varda, aynı zamanda mekansal olarak da kadını temsilini çeşitli kamusal alanlarda yapmaktan sakınmamıştır (Midilli, 2016).

2.4 Türk Sineması ve Kadın

2.4.1 Türk Sinemasında Kadın Temsili

Türk sinemasında kadın temsilleri incelediğinde ağırlıklı olarak geleneksel toplum yapısının yansımalarından çıkan kadın temsillerine rastlanmaktadır. Cumhuriyet ilanı ile başlayan dönemde modernleşme adına atılan adımlar sonucu başlayan kadın temsili ilerleyen dönemlerde farklı süreçlerden geçerek değişime uğramıştır. Yeşilçam sinemasında iki uç arasında sunulan bir kadın temsili varken belli bir süre temel dayanak olmuş ve bu temel üzerine de kadın tiplerleri o dönemin sinemasında yerini almıştır. Devam eden süreçte bu algı yıkılmış olup daha bağımsız ve iyi ve kötü gibi iki uç arasında olmayan kadın temsilleri kurgulanmaya başlamıştır. Ancak Türk sinemasındaki kadın temsillerine bakıldığında genel olarak ikinci planda olan bir temsil ile karşımıza çıkmaktadır.

Türk sinemasında, ilerlemeye başladığı ilk günden itibaren kadın karakterlerin biçimlendirilmesi yapılırken, ataerkil bir yapıya sahip olan toplumsal yapının

değerleri etkili olmuş ve erkek egemen bir anlayışla kadın karakterler filmlerde oluşturulmuştur. Kadınlar için çizilen iki temel ayırım olan iyi ve kötü anlayışıyla karakterler belli bir dönem boyunca Türk sinemasında işlenmiştir. Bu iyi ve kötü ayırımında ise toplumsal yapının bir kadından beklentilerine uygun olarak davranan kadınlara iyi, bu davranış kalıplarının dışına çıkan veya bunlara aykırı davranan kadınlar kötü olarak kabul edilmiştir.

1980 sonrası dönemde bu temsillerin dışına çıkılma girişimleri olmuşsa da bu girişimler yine eril anlatı içinde yer almaktadır. Kadın filmi kavramının Türk sinemasına girmesiyle bir nevi var olan toplumsal rolleri ve temsilleri sorgular filmler çekilmişse de bu sayı genele oranla düşüktür. 1980 sonrası kadın filmlerinde, kadın ayakları üzerinde duran, toplumsal baskılara direnen ve başkaldıran, tam özgür ol(a)masalar da bu amaç uğruna mücadele veren güçlü bireyler olarak göstermeye çalışılmıştır. Fakat hikâyelerin çoğu halen eril bir dille anlatılmaktadır.

Türkiye'nin modernleşme süreci ve bu süreç içerisinde tanımlanan "modernite" kavramı ekseninde bakıldığında ise kadın karakterlerin işlenişinde de değişimler yaşanmıştır. 2000 sonrası dönemki kadın karakter yansımalarında, iyi-kötü arasında gidip gelen karakter yapıları yapı bozumuna uğratmaktadır.

Kadınların yansıtılış biçimlerinin yanında, var olan melodram özellikleri ise ataerkil eksende sunulur. Yeşilçam'ın melodram yapısında ise işlenen temalar kadınla erkek arasındaki heteroseksüel aşk ekseninde olup, içinde ataerkil topluma ait değerleri barındırır. Bu şekilde yerli melodramlar kadınlara ataerkinin değerlerini ve bakma biçimlerini sunar. Ruken Öztürk'ün (2000, s. 99) de dediği gibi bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan geleneksel sinemada, kadının temsili ataerkil ideolojiyle uyumludur (2000: 99).

Gülseren Güçhan'ın (1996: 32) da ifade ettiği gibi, Türk sineması için bir cinsel rol vermek mümkün olsaydı, onun 'katıksız erkek' olduğunu söylemek yanlış olmazdı. Bu filmlerde erkekler fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksullukları ile tanımlandılar. Erkekler, toplumsal

yaşamda olduğu gibi filmlerde de ‘önemli’ olmaya devam ettiler. Kadınlarsa erkeklerin yanında değil, çoğu kez arkasındaydılar, erkekler için var oldular.

Genel olarak bakıldığında Türk sinemasındaki kadın temsilleri içerisinde buldukları döneme göre farklılıklar göstermişlerdir. Filmlerin farklı örnekler gösterirken aynı zamanda temel özellikleri bağlamından benzeştikleri gözlemlenmektedir. Temel özellikleri geleneksel anlatı içerisinde, eril söylem üzerinden şekillenmeleri olup bu duruma karşı bir yapı içinde olmamalarıdır. Erkek karakterin gölgesinde kalıp hiçbir zaman ana karakter olmamaları da temel özelliklerinden sayılabilmektedir. 1950 ve 1960’lı yıllar Türk Sineması’na bakıldığında, geleneksel anlatı ile yapılan filmlerde kadın temsilleri genellikle erkek egemen bir anlayışın ürünü olarak gösterilen kadın temsilleri bulunmaktadır. Dönem dönem köy ve kırsal bölgelerdeki pasif kadın temsili ile işlenmekteyken aynı zamanda kent ve köy yaşantısındaki kadının temsillerinden örnekler verilmiştir. Bu temsiller genellikle içinde barındırdığı mekansal ayrımı seyirciye aktarırken, kentli kadın daha çok kamusal alanda, köydeki kadını ise genellikle özel alanda, yani ev içinde göstermekteydi.

Kadın temsillerine bir diğer örnek ise, kendini “erkek gibi” var eden kadın karakter temsilleridir. Dönemsel olarak değişen temsillerden bir tanesi olan erkeksi kadın karakter de özellikle Şöför Nebelat (1960) filminde gördüğümüz Nebelat karakterdir. Dönemin diğer filmleri ile benzeşen bir yapıya sahip olmasa da temel olarak bakıldığında ataerkil bir düşünce yapısının ürünü olarak ortaya çıkarken, bir kadının kamusal alanda varolabilmesini erkek gibi davranmak mümkün olduğunu anlatır. Yeşilçam dönemin özelinde de temsillere bakıldığında farklı bir durum görmek pek mümkün değildir. Kadın temsilleri genellikle duygusal pasif ve kamusal alanda yer almayan karakterler üzerinden yapılmıştır. Kamusal alanın erkek egemenliğinde oluşu değişmemiştir, kadın burada öteki konumundadır.

Bunlara ek olarak, 1980 ve 1990 yılları arasında yapılan filmlere bakıldığında ise kadın temsillerinde büyük oranda olmasa da değişiklikler olduğu gözlemlenir. Kadın temsillerini yaparken kadının bireyselliği daha detaylı bir şekilde aktarılırken, kadın

izleyicinin kendini yapılan temsil ile bağdaştırması kolaylaşmıştır. Cinsellik gibi konular işlenmiş olup bu doğrultuda kadın temsilleri yapılmıştır. Abisel (1994) yaşanan bu durum için şöyle bir tespitde bulunmuştur: "Uzunca bir dönem boyunca "isteyen"den (etkin) çok, belli bir modele- fedakar ve hizmetkar- uyması "istenen" (edilgin) olarak tanımlanabilecek kadın karakterlerin 80'lerde daha talepkar olmaya başladıkları görülüyor". Ancak her ne kadar kadınlar özgür bireyler olarak görülüp bu şekilde yansıtılmış olmaları da, o dönemin sinemasında mekansal olarak tam anlamıyla zel alan içerisinde konumlanışlarından kurtulmuş değildiler.

2000'li yıllara gelindiğinde ise yapılan kadın temsilleri, kadın yönetmenlerin çoğalması ve geleneksel anlatıdan uzaklaşan yapımların da olmasıyla değişmiştir. Kadınların sorunlarına değinen ve erkek egemen anlatıya karşı gelen yapımların ortaya çıkmasıyla kadın temsilleri de kadın sorununa yönelik temsiller olmaya başlamıştır. Feminist ideolojiden izler taşıyan ve alışılmış klasik anlatının dışına çıkan yapımlardaki kadın temsilleri günümüz dünyasındaki kadın sorunlarını daha gerçekçi bir düzeyde izleyiciye aktarır. Farklı sınıfsal gruplara ve farklı meslek gruplarında bulunan kadınların gündelik hayatları temsil edilirken, bu hayatlarda yaşadıkları sıkıntılar da izleyici ile buluşturulmuştur. Pelin Esmer'in Gözetleme Kulesi (2012), Ceylan Özgü Özçelik'in Kaygı (2017) ve Deniz Akçay'ın Köksüz (2014) filmleri bahsedilen bu sıkıntı ve problemlere ışık tutmaktadır. Tüm bu sıkıntıları aktarırken aynı zamanda kamusal alan içinde de var olabilme çabaları da aktarılmaya başlanmıştır. 2000'li yıllardan günümüze kadar oluşan film pratiğinde, kadın temsillerinin en önemli özelliği, önceki dönemlerden farklı olarak, iki uçta gidip gelmeyen, geleneksel anlatının dışına çıkan temsillerle işleniyor oluşlarıdır.

2.4.2 Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Kadın yönetmenlerin sinemadaki varlıkları kadın sorununu aktarmaları açısından büyük önem taşır. Kadın yönetmenlerin kadına karşı şiddeti, kadın karakter yapılarını ve benzeri kadını temsil eden sunuşları yapmaları, kadın gözüyle temsillerin anlaşılması adına önemlidir. Ataerkil bir sinema yapısı içinde, filmin bütün öğelerinin neredeyse bu yapıya hizmet ettiği bir durumda, bu yapıya karşı çıkan filmlerin kadın yönetmenler tarafından yapılması, kadın sorununun anlaşılması açısından daha iyi bir sunuş yapabilir. Sinemada kadın filmi, Öztürk'ün (2004, s.12) belirttiği gibi kadın meselesini işleyen veya kadın yönetmen tarafından çekilmiş filmlerdir. Kadın yönetmenlerin çektikleri filmlerin tümü bu algıya uymayabilir. Ataerkil düzeni içselleştirip, bu düzene karşı çıkmayan filmler de yapılmaktadır:

“Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran hatta yapı bozumuna uğratan ya da dışıl söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir. Kadınlığa, kadın olmaya dair özel bir bilgiyi ve deneyimi ya da eril kültürün eleştirisini içeren bu tür filmleri kadınlar çekmişse onlar da ‘kadın yönetmendir’” (Öztürk, 2004,s. 12).

Türkiye tarihindeki ilk kadın yönetmeni Cahide Sonku'dur (Yaşartürk, 2010). Cahide Sonku'ya ek olarak Nuran Şener, Feyturiye Esen, Bilge Olgaç, Birsen Kaya, Lale Oraloğlu ve Türkan Şoray 1980'li yıllara kadar denemeler yapan “erkek olmayan” ilk kadın yönetmenler olarak nitelenmektedir (Yaşartürk, 2010). Söz konusu yönetmenlerin bu süreçte yönettikleri filmlere bakıldığında ise kadın olmaları bağlamında ayırt edici bir özellik yoktur. 1990'lı yıllarda kadın yönetmen filmlerinde bakıldığında ise Füzün ve Gülsün Karamustafa'nın *Benim Sinemalarım* (1990), Işıl Özgentürk'ün *Seni Seviyorum Rosa* (1992), Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzler* (2007) ve Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) gibi filmlerinin ataerkil kültürün eleştirisini yapan, çözüm üretmeye çalışan, kadın bakış açısıyla yönetilmiş filmlerdir.

Türk sinemasında kadın yönetmenlerin varlığı, 2000'li yıllardan itibaren artışa geçmiştir. Erkek yönetmenlere kıyasla sayıca az olmaları Türk Sineması'nın

ataerkil bir düzene sahip olduğunun göstergesidir. Kadın yönetmenlerin ise özellikle 2000'li yıllardan sonra artışa geçmeleri, var olan bu erkek egemen düzene karşı bir itiraz olarak algılanabilir. Sinema sonuç olarak toplumun bir yansımasıdır ve kadına dair anlatının kadın tarafından kurgulaması, var olan düzen içinde kadının konumunu anlamak açısından daha net bir anlatı sağlamaktadır.

Kadın yönetmen bakış açısı Türk Sineması içerisinde kadının konumunu anlamak adına önemlidir. Geçmiş zamanda erkek yönetmenler tarafından yaratılan kadın temsilleri kadını belirli karakterler üzerinden kurgularken, kadın yönetmenlerin bu kurguları farklı bir bakış açısıyla yapması daha olağandır. Kadın yönetmenlerin kendi dilini kullanması, kendine göre anlatımlar sergilemesi kadın temsilleri açısından önem taşımaktadır.

3. BÖLÜM

2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMEN ANLATISIYLA KADIN TEMSİLİ

Araştırma kapsamında 2010 yılından itibaren kadın yönetmenler tarafından çekilmiş yirmi film incelenmiştir.

Türk sinemasında kadın temsilleri zamanın toplumsal dinamiklerine göre değişime uğrayan bir durumdadır. Türk toplumunun ataerkil yapısı modernleşen toplum ile doğal olarak değişme eğilimine girmişse de bu egemen yapıdan tam olarak kurtulduğunu söylemek pek mümkün değildir. Sinemayı toplumun bir yansıması olarak kabul edersek, Türk toplumunun sosyolojik değerlerinin sinemada da var olduğu gözlemlenir. Bu çerçeveden baktığımızda geçmişten günümüze Türk sinemasında ataerkil yapının egemen olduğu bir gerçektir.

Bu araştırma ise 2010 sonrası döneme sosyal ve kültürel dönüşümler ekseninde kadın yönetmenlerin filmlerine odaklanacak olup kadın yönetmenlerin, filmlerinde özellikle kadın karakterleri nasıl kurguladığına ve bu karakterleri kurgularken temel özelliklerin nasıl yansıtıldığına cevap arayışında olacaktır. Bu cevap arayışı içerik analizi yöntemi ile yapılacaktır. Buna ek olarak şu sorulara yanıt arayacaktır: Kadın yönetmenler kadın filmlerinde toplumsal cinsiyet rollerini sorgulatacak temsillerde bulunmakta mıdır? Erkek egemen bakışa yönelik alternatif temsiller yer almakta mıdır?

Ana Yurdu (Senem Tüzen, 2015) filminin temel karakteri olan Nesrin, eşinden ayrılmış olan ve sorunlu bir boşanma süreci geçiren kendi toplamak için çalıştığı işinden ayrılır ve yaşadığı şehri terk eder. Nesrin, kendisine babaannesinden kalan Anadolu'daki köy evine yerleşmeye karar ve küçüklüğünden beri hayalini kurduğu yazar olma hayalini burada gerçekleştirmek ister. İlk romanını burada yazmayı hedefleyen Nesrin'in uzun zamandır görmediği annesinin yanına gelmesiyle planları değişir. Annesiyle olan bu karşılaşma onlar için adeta birer yüzleşmedir. Filmde kadın meselesi anne kız ilişkisi üzerinden ele alınmıştır. Filmin temel ve yardımcı karakteri kadın olup, hikâyeye kadın ekseninde devam eder. Filmde ataerkil yapı sert bir şekilde dillendirilmektedir. Eşitsiz yapıdaki temsiller söz konusudur. Filmde aynı zamanda kadınlar üzerinden kadına yönelik sözselsel ve psikolojik şiddet uygulanmaktadır. Bununla birlikte erkek şiddetinin de uygulandığı görülür.

Araştırma kapsamında incelenen diğer bir film olan *Arafta* (Yeşim Ustaoglu, 2012) ise genç bir kadın olan Zehra'nın ailesi ile birlikte bir şehirden uzak bir kasabada yaşar. Olgun isimli genç bir erkekle arkadaş olup aynı zamanda birlikte çalışmakta çalışmaktadırlar. Olgun Zehra'ya aşiktir ve onunla evlenip bir gelecek kurmayı planlamaktadır. Zehra ve Olgun içinde buldukları tekdüze hayattan çıkma hayalleri kurarlar. Televizyonda gördükleri dünyalara özenip bu dünyalara ait olmak istemektedirler. Zehra'nın Mahur isimli bir kamyon şoförü ile tanışmasıyla hayatı farklı bir düzen içine girer. Günlerini Mahur'u bekleyerek geçiren Zehra'nın hayatını tamamıyla değiştirecekler olaylar gerçekleşir.

Zehra Mahur ile yaşadığı cinsel ilişki sonucu hamile kalır. Zehra bunu kimseye söyleyemez, üzerinde aile ve toplum baskısı vardır. Zehra hamile olduğunu Mahur'a söyleyince Mahur onu terk eder. Bunu öğrenen Olgun ise Zehra'ya şiddet uygular. Zehra çektiği acılar sonucu karın ağrısı ile gittiği hastanede düşük yapar ve bunu sadece kendine saklar, kimseye söyleyemez. Zehra burada çaresizdir ve adeta kurban olarak gösterilmektedir. Anlatıda Zehra adeta yaptıklarının cezasını çekiyor gibi gösterilmektedir. Film, cinsel istismara uğrayan genç bir kadının içinde bulunduğu çaresizliği anlatarak kadın meselesine değinmektedir. Ataerkil toplum

yapısında bu tür olaylarla karşı karşıya kalan kadınlar hem mağdur durumuna düşerken hem de yaptığının kurallara aykırı olduğu, toplum yapısını bozan biri olarak gösterilir. Ancak bunlara sebep olan bir erkek için ise verilen bir ceza yoktur. Filmde bu bağlamda toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yapılan bir vurgu vardır.

İncelenen diğer filmlerden olan *Atlıkarınca*'da (İlksen Başarır, 2011) ise Erdem ve Sevil küçük bir kasabada çocuklarıyla birlikte yaşayan bir ailedir. Sevil'in annesi felç geçirmiştir İstanbul'a taşınmaları gerekir. Oğulları Edip yatılı okula gitmiştir ve kızları Sevgi ve Sevil'in annesi ile birlikte yaşamaktadırlar. Erdem başarılı bir yazar olmak isteyen iyi görünümlü düzgün karakterli bir babadır. Sevil, küçük kızları Sevgi'nin moralinin bozuk olduğunu gözler. Rastlantı sonucu karşılaştığı bir olay sonrası bütün hayatları değişir...

Edip aslında kızıyla ensest ilişkiye giren bir babadır. Yıllar boyunca kızıyla zorla ilişki yaşamıştır. Sevil bir gece yarısı eve gelip bunu öğrenir ancak emin olamaz. Sevgi ise tüm bu yaşadıklarını acı içinde felç geçirmiş anneannesine anlatır. Küçük kızın başından geçen bu olayları kendi de anlamlandıramaz, travma içindedir. Bu yaşananlara daha fazla katlanamayan Sevil ise işinden eve döndüğü sırada kocası Erdem'e arabayla çarpıp ölümüne sebep olur. Filmde kadın meselesi, ensest bir ilişki sonucu babası tarafından cinsel istismara uğrayan bir kızın hikayesi olarak ele alınır. Film kadın tarafında yer alıp, kadın anlatısıyla devam eder. Filmde kadına yönelik cinsel şiddet içermektedir. Filmin sonunda, kızını istismar eden adam, karısı tarafından basılarak öldürülür. Bu açıdan baktığımızda ataerkiye, erkek şiddetine, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bir kadının sessiz kalmayıp kendi başına karşılık verdiği görülmektedir. Bu açıdan film erkek egemen yapıya karşı çıkan bir film olarak değerlendirilebilir.

İncelenen *Çınar Ağacı* (Handan İpekçi, 2011) ise emekli bir öğretmen olan Adviye Hanım'ın hayatını konu alır. Adviye Hanım'ın hayatı dört çocuğu ve torunlarına bakarak geçer. En küçük torunu Barış ile özel bir bağı olan Adviye Hanım iki ayda bir

gramofonu ve saksısı ile birlikte sırasıyla çocuklarının evlerinde kalmaktadır. Biraz huysuz ve geçimi zor olan Advıye Hanım'ın tek amacı, ailesini iki ayda bir toplandıkları Çınar Ağacı'nın altında mutlu şekilde görmektir. Advıye Hanım burada ailesini ayakta tutan dayanak olarak karşımıza çıkmaktadır. Advıye Hanım karakteri ataerkil bir yapının "ailenin direği erkektir" anlayışına karşı çıkar. Aynı zamanda modern bir cumhuriyet kadını temsili ile karşımıza çıkmaktadır. Filmin temel karakteri Advıye Hanım'dır ve anlatı onun ekseninde devam eder. Bu özellikler çerçevesinde inceleyecek olursak, film kadın filmi olup kadını konu almaktadır.

Deniz Seviyesi (Esra Saydam ve Nisan Dağ, 2014) filmine baktığımızda, Damla, yıllar önce terk ettiği Ayvalık'tan Amerika'ya yerleşmiştir. Burada tanıştığı bir adamla evli olup başarılı bir kariyere sahiptir. Hamile olduğunu öğrenmesiyle hayatı değişime uğrar. Geçmişte yaşadıklarından dolayı kendini anne olmaya hazır hissetmez. Çocukluğunun geçtiği evin satılacağını öğrenince kocasıyla birlikte Ayvalık'a gelir. Ayvalık'a geldiğinde, yıllar önce hiçbir açıklama yapmadan bırakıp gittiği eski sevgilisi Burak ile yüzleşmeyi amaçlamaktadır. Fakat işler beklediği gibi gitmez. Film kadın karakterin hikayesine odaklanırken, anlatıda kadın meselesine değinilmez. Film temelde bir aşk hikayesidir. Kadın, filmde ana karakter olmakla birlikte toplumsal cinsiyet eşitsizliği kapsamında bir temsile rastlanmamaktadır.

Çiğdem Vitrinel'in yönettiği *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku* (2014) filminde ise Arif bir yazardır ve ilk kitabını yazmaya çalışmakta, zamanının büyük bölümünü bu kitaba ayırmaktadır. Hayata bakışında kadınlar ve ilişkiler önemli bir yer tutar ve bu durum pek çok çözümsüz soruyu beraberinde getirir. Hiç beklemediği bir zamanda Müzeyyen'in karşısına çıkmasıyla birlikte hayatı değişecektir. Kendini Müzeyyen ile bir ilişki içinde bulur. Bu filmdeki temel karakter kadındır. Kadın meselesini kısmen de olsa ele alan filmde kadın erkek eşitliğine vurgu yapılmaktadır. Filmde kadının daha egemen olduğu bir anlatı tarzı varken, hikâye hem kadının hem erkeğin ekseninde devam eder. Kadına karşı şiddetin yer almaması ve eşitlik içeren bir anlatı tarzına sahip olan filmde toplumsal cinsiyet eşitliğinin temsil edildiği söylenebilir.

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer film olan *Geriye Kalan* (Çiğdem Vitriuel, 2012) filminde Sevda ile Cezmi yedi yıllık evlilikleri olan bir çifttir. Sevda, evliliğine çok önem veren ve mutlu bir şekilde bu evliliği devam ettirmeye çalışan bir kadındır. Sevda'nın hayatı, kocası Cezmi'nin onu iş yerinde çalıştığı Zühal ile aldattığını öğrenmesiyle değişir. Sevda bütün planlarını kocası ve evliliği üzerine kurmuştur. Zühal ile kocasından boşanmış, on yaşındaki hasta oğluna bakan bir annedir. Cezmi ile tanıştıktan sonra Zühal'in de hayatı değişecektir. Film kadın meselesini iki kadın üzerinden ele alırken, filmin temel karakteri kadındır. Filmin erkek egemen yapısı, bir erkeğin her iki kadınla birlikte olması gerçekleşmektedir. Aldatan eş erkektir, bunun intikamını alan ise kadındır. Filmde aynı zamanda kadın şiddeti de yer almaktadır. Evli kadın, kocasının yasak aşk yaşadığı kadını filmin sonunda öldürür.

Pelin Esmer'in yönettiği *Gözetleme Kulesi* (2012) filminde Seher üniversitede öğrenim gören genç bir kadındır. Öğrenimine devam ederken otogarda otobüs muavinliği yaparak yaşamını devam ettirmeye çalışır. Nihat ise geçirdiği bir kaza sonucu ailesini kaybetmesi sonucunda bir ormanın tepesindeki gözetleme kulesinde bekçilik yapar. Seher'in başından geçen birtakım olaylardan ötürü hayatı tamamıyla değişmiş ve bu değişimler sonucu yolları Nihat ile kesişmiştir. Nihat'ın yardımları ile yeni bir hayata devam ederken ikisinin de peşini bırakmayan geçmişleri aralarındaki bağı güçlendirir.

Seher öğrencilik yaptığı sırada yanında kaldığı dayısı tarafından cinsel istismara uğrar. Bu olay onun hayatını değiştirir. Aile ve toplum baskısından dolayı hamileliğini gizlemeye çalışır. Annesi durumu fark edince, sessiz kalır ve babasından gizlemeye çalışır. Seher tek başına ve çaresizdir. Muavinlik yaptığı otobüs durağının alt katında tek başına çocuğu doğurur ve onu sokağa bırakır. Bunu gören Nihat çocuğu alıp Seher ile birlikte gözetleme kulesine götürür. Seher burada aile içi cinsel istismara uğramıştır. Annesi bu olaya sessiz kalır ve kızına yardım etmez. Filmde kadın meselesi bütün doğallığıyla bir kadının içine düştüğü zor durumu anlatarak ele alınır. Filmde erkek şiddeti ataerkil bir yapının olduğu bir düzeni anlatmaktadır. Ancak filmin

anlatı yapısıyla bu yapının, kadın açısından ne kadar zor ve güç olduğu gözler önüne serilmiştir. Suçsuz yere bir kadının hayatı, erkek şiddeti sonucu istemediği halde değişmektedir. Kurgulanan ataerkil düzen içerisinde temel kadın karakterin annesi bu durumu kabullenip ses çıkarmamaktadır. Kadının içine düştüğü duruma bir erkek tarafından yardım edinilmeye çalışılsa da tema olarak erkek egemen bir yapının kadına yaşattıkları öne çıkmaktadır.

İncelenen bir diğer film olan *Hayatboyu*'nda (Aslı Özge, 2013) Defne ve Can'ın evlilikleri istedikleri gibi gitmemektedir. Filmde yıllardır birlikte olan çiftin evlilik içinde devam eden sorunlarını ve giderek birbirlerine karşı yabancılaşmalarına tanıklık ederiz. Yaşanılan bu sorunları çiftin kendi sosyal çevrelerine nasıl yansıttıkları ve bir türlü birbirlerinden kopamadıkları gerçeği anlatılmaktadır. Defne'nin evliliğe devam etme çabaları her seferinde ters tepmektedir. İkiliyi birbirlerine bağlayan şey ise kızlarıdır. Defne filmin temel karakteri bir kadının problemlili olan evliliğini ayakta tutmak için verdiği çabayı göstermektedir. Kocasını artık ona eski ilgiyi göstermemekte ve başka kadınlarla görüşmektedir. Temel karakteri kadın (Defne) olan film, kadın bakış açısıyla anlatılmıştır. Kadın ekseninde devam eden filmde, evliliğinde problemliler olan orta yaşlı bir kadının hayata bakışını anlatır.

Araştırma kapsamında incelenen diğer bir film olan *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) filminde Leyla ve Canan'ın yolları bir tren yolculuğunda kesişmektedir. Leyla, avukatlık yapan bir yazardır. Canan ise genç bir hemşirelik öğrencisidir. Canan'ın yerine getirmek zorunda olduğu büyük bir sorumluluk vardır ve bunu Leyla ile paylaşır. Bu olay ikisi arasında bir bağ kurar ve Leyla Canan'a yardım etmeye karar verir. Yavuz ise felç geçirmiş bir adamdır ve hayatına son vermek istemektedir. Bunun için Canan'ın yardımına ihtiyaç duyar.

Filmde, Leyla, Canan'dan yaşça büyük bir konumdadır. Canan'ın içine düştüğü durum Leyla'nın ilgisini çeker ve ona yardım etmek ister. İkisi arasında oluşan bağ, kadın dayanışmasına bir örnek niteliğindedir. Film kadın ekseninde devam ederken

aynı zamanda kadının tarafında olup kadın bakış açısına da sahiptir. Temel karakterlerin kadın olduğu anlatıda kadına karşı şiddet yer almamaktadır. Bu yaklaşımla değerlendirildiğinde, filmi kadın filmi olarak nitelemek mümkündür.

Ceylan Özgü Özçelik'in yönettiği *Kaygı* (2017) filminde ise anne ve babasını kaybeden Hasret onlardan kalan evde tek başına yaşamaktadır. Hasret'in aklını anne ve babasından kalan anılar sürekli kurcalamaktadır. Bu anıların getirdiği rahatsızlık Hasret'i onların ölümlerini araştırmaya iter. Kurgu editör olarak görev yaptığı TV kanalında anne ve babasının ölümünü araştıran Hasret beklemediği sonuçlar ile karşılaşacaktır. Film boyunca kadın, yani Hasret temel karakterdir ve anlatı kadın ekseninde devam eder. Hasret'in vazgeçmeyen, bağımsız ve güçlü yapısı, ataerkil bir toplum yapısına sahip ülkede, izleyici açısından olumlu bir kadın temsili oluşturur.

Araştırma kapsamında incelenen bir başka film ise Deniz Akçay tarafından yönetilen *Köksüz* (2014) filmidir. Babasının ölümünden sonra Feride'nin hayatı büyük ölçüde değişmiştir. Ailesini tek başına geçindirmek zorunda olan Feride bir nevi baba rolünü üstlenmek zorunda kalır. Annesi babasının ölümünden sonra kendisini eve kapatmış ve hayatını evde geçirmektedir. İki küçük kardeşinin sorumluluğunu da üstlenen Feride için hayat kolay olmayacaktır. Kardeşleri İlker ve Özge'nin kendi sorunları ile baş etmek Feride'nin görevidir. Feride bu hayatı değiştirmek için beklenmedik bir karar verir.

Filmin temel karakteri kadın (Feride) olup, anlatı onun ekseninde devam eder. Aile babasının ölümü sonrası zor bir süreç içine giren ailenin yaşadıklarının hikâyeleştirilmesi ataerkil bir toplum ve aile yapısının örneğidir. Kurgulanan anne karakteri, kocasının ölümü sonrasında dışarı dahi çıkamaz olmuş, hayat ile bağlarını koparmış bir durumdadır. Ailenin sorumluluğunu ise en büyük kardeş olan Feride'nin üstlenmesi bu anlayışı yıkmaya yöneliktir ancak bu durum beklediği kadar kolay

olmayacaktır. Film bu yönüyle ataerkiye karşı çıkar gibi gözükse de aslında erkek egemen bir yapının olmayışının aile hayatına yaşattığı zorlukların bir göstergesi olarak nitelendirilebilir. Filmin sonunda ise Feride'nin tam olarak âşık olmadığı ancak iyi bir baba ve eş olabilecek bir adamla evlenip yeni bir aile kurması, toplumsal cinsiyet roller bağlamında kadının aile kurmak zorunda olduğu bir düzeni meşrulaştırır niteliktedir.

İncelenen filmler arasında Deniz Gamze Ergüven tarafından 2015 yılında çekilen *Mustang* filmi de yer alır. İnebolu'da geçen ve beş kız kardeşin özgürlükleri için verdikleri mücadeleyi ele alan bir filmidir. Lale ve kardeşlerinin hayatı, beklenmedik bir şekilde oynadıkları bir oyun yüzünden değişir. Bu oyun, onlar için büyük problemi beraberinde getirir ve kız kardeşler ev hapsine mahkûm olurlar. Bu mahkumluk genç kızlar için evliliğe kadar gidecek bir dizi olayları beraberinde getirir. Mahkumiyetin yarattığı baskıyı yenip özgürlüğe kavuşmak için kardeşler mücadele verecektir. İzlenen film, kadın meselesini çocuk gelinler üzerinden temsil etmektedir. Kadın bakış açısına sahip olan filmde temel karakterler kadındır. Film, kırsal alan ve çocuk gelinler ekseninden toplumsal cinsiyet eşitsizliğine vurgu yapmaktadır. Film bu eşitsizliği yansıtırken hem eleştirmekte hem de son keredede dönüştürmeye çalışmaktadır. Filmde erkek egemen yapı erkek karakterlerin söylemleri üzerinden inşa edilir. Kadın karakterlerin söylemleri ise bu yapıyı yapı bozumuna uğratmaktadır. Filmde ayrıca, kadına yönelik cinsel ve sözel şiddet unsurları bulunmaktadır. Filmin en önemli özelliği ise erkek egemen yapıya kadın direnişi ile karşı çıkmasıdır. Kızlar, genç yaşta gelin olmaya karşı çıkmaktadırlar.

Araştırma kapsamında incelenen bir diğer film ise *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı, 2015) filmidir. Film, bir tekstil atölyesinde çalışıp hayatını idame ettirme uğraşında olan Serap'ın hikayesini anlatmaktadır. Ablası ve eniştesiyle birlikte yaşamaya çalışan Serap'ın asıl isteği uzun yol şoförü olan babası ile birlikte bir yuva kurmaktır. Ancak babası ile Serap aynı düşüncede değildir. Sürekli Serap'ı oyalayan ve yalan söyleyen babası, Serap için hayatı daha da zorlaştıracaktır. Tek başına

hayata tutunmaya çalışan genç bir kadının anlatıldığı filmde, hikâye kadın ekseninde devam ederken film kadın meselesini de ele almaktadır. Genç olup geçim derdi içinde olan Serap için hayat kolay değildir. Kadın bakış açısıyla kurgulanan filmde, genç bir kadın için hayata tutunmanın zorlukları ve kadının güçlü olarak temsil edildiği bir mücadele anlatılır. Ataerkil düzene karşı çıkan bir anlatı yapısı izlenir.

Seren Yüce'nin (2016) yönettiği *Rüzgârda Salınan Nilüfer* Filminde ise Handan ve Korhan orta yaşlarda evli bir çifttir. İstanbul'da hayatlarına devam eden çift, Handan tarafından sürekli yeniliklere tabi tutulur. Hayatı dolu geçirmek için yaptığı şeylerde eşi Korhan'dan destek bekleyen Handan, beklediği desteği göremez. Bunun karşısında, arkadaşı Şermin'den esinlenerek yazar olmaya karar verir. Aldığı bu karar karşısında Handan'ın hayatı farklı bir evreye geçecektir. Filmin ana karakteri kadın olup, film kadın ekseninde devam etmektedir.

Araştırma kapsamında izlenen diğer bir film ise Yeşim Ustaoglu'nun 2016 yapımlı *Tereddüt* filmidir. Şehnaz, İstanbul'da yaşayan başarılı bir psikiyatristken görev değişikliği nedeniyle başka bir kasabaya yerleşip orada çalışmaya başlar. Kocasını Cem konuşmak ve yakınlaşmak için sürekli olarak bir uğraş içindedir. Cem ise aynı ilgiyi ona göstermez. Günün birinde kasabadaki hastaneye genç bir kadın gelir. Elmas isimli bu kadın çok ağır bir dönemden geçerken kadını hayatta tutacak tek şey Şehnaz ile arasında kurduğu bağıdır.

Filmde kadın meselesi iki kadın üzerinden ele alınırken ana karakterler kadın olup film kadın bakış açısına sahip bir filmidir. Film, tam anlamıyla erkek egemen ve yıkıcı bir sistem ve hikâyeyi anlatırken, bu düzenin kadın üzerindeki yıkıcı etkilerini de yansıtır. Filmde Elmas isimli genç bir kadın, ortaokula giderken bir gün aniden kendinden yaşça büyük bir adamla evlenir. Bu evlilik boyunca cinsel istismara uğrayan Elmas'ın psikolojisi alt üst olur ve bir gün cinnet geçirir. Film ataerkil yapıya karşı gelen bir niteliktedir. Neredeyse çocuk yaşta evlendirilen ve bu evlilik sonucu kocası tarafından sürekli cinsel ve psikolojik şiddete maruz kalan bir kadının kocasını

öldürmesiyle kadın karakter içinde bulunduğu ataerkil düzene karşı çıkar. Bu şiddete karşı daha fazla dayanamayan kadın kocasının cezasını kendi verir. Kadın ekseninde devam eden filmde aynı zamanda kadın dayanışması da yer alır. Şehnaz ile hastası Elmas ile arasındaki bağ git gide güçlenir ve problemlerini birlikte çözerler.

Ahu Öztürk tarafından çekilen *Toz Bezi* (2015) filminde ise Nesrin ve Hatun İstanbul'da yaşayan iki yakın arkadaşlardır. Hatun gündelikçi bir temizlikçi olarak çalışırken, hayatta kurduğu tek hayal, temizlik için gittiği evlerden birine yerleşmektir. Nesrin ise küçük kızıyla birlikte yaşarken, onu terk eden kocasının neden terk ettiğini çözmeye çalışır. Filmde, kadın meselesi iki kadın üzerinden ele alınırken, kadın bakış açısına sahiptir ve temel karakteri kadındır. Filmde toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden ötürü kadının mağduriyeti söz konusudur. Filmde aynı zamanda kadın şiddeti yer almaktadır. Kadın karakter kendi kendine zarar verir ve intihar eder. Filmde erkek egemen düzeni ve sınıfsal eşitsizliklerin temsili vardır. Kadının erkek kaynaklı acı çekişine tanıklık ederiz.

İncelenen filmler içerisinde Belmin Söylemez'in *Şimdiki Zaman* (2012) filmi de yer alır. Mina, bulunduğu ülkeden ayrılıp Amerika'ya yerleşme planları yapan genç bir kadındır. Ancak bu hayalini gerçekleştirmesi için paraya ihtiyacı vardır ve para kazanmak için bir kafede falcılık yapmaya başlar. Baktığı fallar ile insanların hayatlarına dair tahminlerde bulunurken aynı zamanda kendi hayatını ve geleceğini sorgulamaktadır. Kafenin bir diğer çalışanı olan Fazi ile arkadaş olur ve günlerini birlikte geçirirler. Mina yaşadığı hayattan kurtulmanın planlarını yaparak günlerini geçirmektedir. Film, ülkesinden ayrılmak isteyen genç bir kadının hayatına odaklanır. Kadın ekseninde devam eden filmde ana karakter kadın olup, kadın bakış açısıyla yapılan bir anlatı yapısı mevcuttur. Kadın filmi olarak nitelendirilebilen filmde, genç ve meslek sahibi olmayan bir kadının yaşadığı zorluklar anlatılmaktadır. Film aynı zamanda ataerkil yapıya karşı çıkmaktadır. Bir kadının bağımsız bir şekilde, tüm

zorluklara rağmen hayatını idame ettirebileceği ve hedeflerine ulaşabileceği anlatılmaktadır.

Filiz Alpgezmen tarafından çekilen *Yabancı* (2012) filminde ise Özgür, 1980 darbesi sonucu Fransa'ya iltica etmiş bir ailenin kızı olarak Paris'te doğup büyümüştür. Aradan geçen otuz yıl boyunca Türkiye'den uzak kalmış ve Türkiye'ye hiç gelmemiştir. Annesini genç yaşta kaybeden Özgür, babasının da vefat etmesiyle kendini beklemediği bir durum içerisinde bulur. Babası vasiyetinde Türkiye'ye gömülmeyi istemiştir ve bu vasiyeti yerine getirmek zorunda olan Özgür İstanbul'a gitmeye karar verir. İltica ettiği için T.C. vatandaşlığından çıkartılan babasını defnedilmesi için Özgür'ün çözmesi gereken birçok sorun vardır. Türkiye'de karşısına beklenmedik bürokratik ve toplumsal problemler karşısına çıkacak olan Özgür'ün hayatı farklı bir hal alacaktır. Filmde ana karakter kadındır ve film kadın ekseninde devam etmektedir. Bağımsız ve güçlü bir kadının hiç bilmediği bir ülkede baş etmesi gereken zorluklar karşısında verdiği mücadele anlatılır. Kadın temsili bakımından, ataerkil bir toplum yapısı içerisinde yetişmiş olup, başkasına muhtaç ve bağımlı olmayan kendi kendine yetebilen bir kadın temsil edilir. Filmin, izleyiciye kadın temsili açısından olumlu bir mesaj verdiği gözlenir.

Araştırma kapsamında incelenen Belma Baş'ın *Zefir* (2010) filminde ise, 11 yaşında bir kız çocuğudur ve dedesi ve anneannesi ile birlikte Karadeniz dağlarında yaşamaktadır. Annesi işleri olan yoğun bir kadındır ve sürekli Zefir'in yanında olamaz. Zefir'in isteği annesinin sürekli yanında olmasıdır. Karadeniz dağlarının doğal ortamında doğa ile iç içe bir hayat süren Zefir'in hayatı, bir gün annesinin tekrar ziyarete gelmesi ile değişir.

Filmdeki ana karakter, 11 yaşındaki bir kız çocuğu olan Zefir 'dir. Bütün anlatı ve hikâye Zefir etrafında devam eder. Zefir'in annesi özgür ruhlu bir kadındır ve kızına bakmak yerine, onu kendi anne babasına bırakır. Toplumsal cinsiyet roller düşünüldüğünde, bir annenin böylesi bir seçim yapması alışıldık bir durum değildir. Dolayısıyla da geleneksel düzene karşı çıkan bir anlatı yapısı vardır. Filmin sonunda ise, yine bir ziyareti sonrası ayrılmakta olan annesinin peşinden gider Zefir.

Annesinin geri dön ısrarlarını dinlemez ve gelmeye devam eder. Yüksek bir tepenin yanında geldiklerinde ise annesini uçurumdan iterek ölümüne sebep olur. Bir kız çocuğunun annesini öldürmesi alışıldık bir olay değildir ve dolayısıyla filmde kadın şiddetine yer verildiği görülür.

Filmlerin anlatı yapısındaki değerlendirmenin uzantısı olarak 2010 yılından itibaren rastlantısal olarak seçilmiş yirmi kadın yönetmen filmi içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bu kapsamda şu sorulara cevap aranmıştır:

Filmlerin **ana karakteri** kadınlar mıdır?

Karakter **kaç yaşındadır?**

Karakterin **toplumsal cinsiyeti** nedir?

Karakterin **medeni durumu** nedir?

Karakterin **eğitim durumu** nedir?

Karakterin **sınıfsal durumu** nedir?

Karakterin **mesleği** nedir?

Karakterin **iş durumu** nedir?

Karakterin **kişisel karakter** özellikleri nasıldır?

Karakterin **bağımsızlık** durumu nedir?

Karaktere karşı **şiddet** durumu nedir?

Filmin **anlatı yapısı** nasıldır?

Film **kadın meselesini ele almış** mıdır?

Film **kadından taraf** mıdır?

Filmde **erkek egemen bir dil var** mıdır?

Filmlerde **kadın şiddeti yer almakta** mıdır?

Anlatılan hikâye **kadının ekseninde mi devam** eder?

Filmlerde **kadının mekansal konumlanması** nasıl yapılmıştır?

Araştırma kapsamında analizi yapılmış olan filmler yukarıda belirtilen sorular çerçevesinde değerlendirilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

2010 sonrası dönemde kadın yönetmenlerin yaptığı filmlerin tamamında kadın ana karakterdir. Kadın yönetmenlerin filmlerinin tamamında kadının ana karakter olarak yer alıyor oluşu, temsiliyet açısından önem taşır. Ön planda kadının olduğu bir anlatı kadını ikinci plana atmayan bir temsil anlamını taşımaktadır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde, incelenen filmler kadın filmi türünü tanımlayan nitelikler çerçevesinde temel karakterin kadınlar olarak kurgulanması bağlamında kadın filmi türüne oturur niteliktedir.

(bkz tablo 1)

Ana Yurdu:	Kadın
Araf:	Kadın
Atlıkarınca:	Kadın ve Erkek
Çınar Ağacı:	Kadın
Deniz Seviyesi:	Kadın
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Kadın
Geriye Kalan:	Kadın
Gözetlemesi Kulesi:	Kadın
Hayatboyu:	Kadın
İşe Yarar Bir Şey	Kadın
Kaygı:	Kadın
Köksüz:	Kadın
Mustang:	Kadın
Nefesim Kesilene Kadar:	Kadın
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Kadın
Tereddüt:	Kadın
Toz Bezi:	Kadın
Şimdiki Zaman:	Kadın
Yabancı:	Kadın
Zefir:	Kadın

Tablo 1. Filmlerin ana karakteri kadınlar mıdır?

İncelenen filmlerde baskın olarak temsil edilen yaş aralığının sırasıyla 30'lu ve 20'li yaşlar olduğu, daha sonra ise ender olarak kız çocuklarına ve yaşlılara yer verildiği görülmektedir. Genel olarak bir değerlendirme yapacak olursak incelenen kadın filmlerinde baskın olarak genç-yetişkin kadın temsiline rastlanmaktadır.

(bkz tablo 2)

Ana Yurdu:	30'lu yaşlar
Araf:	20'li yaşlar
Atlıkarınca:	10
Çınar Ağacı:	70
Deniz Seviyesi:	30'lu yaşlar
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku	30'lu yaşlar
Geriye Kalan:	30'lu yaşlar
Gözetlemesi Kulesi:	20'li yaşlar
Hayatboyu:	50 üstü
İşe Yarar Bir Şey:	40'lı yaşlar
Kaygı:	25-30
Köksüz:	30'lu yaşlar
Mustang:	10-15
Nefesim Kesilene Kadar:	20-25
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	30'lu yaşlar
Tereddüt:	15, 30
Toz Bezi:	30'lu yaşlar
Şimdiki Zaman:	30'lu yaşlar
Yabancı:	30'lu yaşlar
Zefir:	10

Tablo 2. Karakter kaç yaşındadır?

İncelenen filmlerde ana kadın karakterlerin toplumsal cinsiyetine bakıldığında baskın olarak heteronormatif yapının var olduğu görülmektedir. Temsil edilen kadın karakterlerin tamamının heteroseksüel olması, kadın yönetmenlerin kadın temsilini yaparken ataerkil heteronormatif yapı içerisinde temsilde bulunulduğunun göstergesidir.

(bkz tablo 3)

Ana Yurdu:	Heteroseksüel
Araf:	Heteroseksüel
Atlıkarınca:	Heteroseksüel
Çınar Ağacı:	Heteroseksüel
Deniz Seviyesi:	Heteroseksüel
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Heteroseksüel
Geriye Kalan:	Heteroseksüel
Gözetlemesi Kulesi:	Heteroseksüel
Hayatboyu:	Heteroseksüel
İşe Yarar Bir Şey:	Heteroseksüel
Kaygı:	Heteroseksüel
Köksüz:	Heteroseksüel
Mustang:	Heteroseksüel
Nefesim Kesilene Kadar:	Heteroseksüel
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Heteroseksüel
Tereddüt:	Heteroseksüel
Toz Bezi:	Heteroseksüel
Şimdiki Zaman:	Heteroseksüel
Yabancı:	Heteroseksüel
Zefir:	Heteroseksüel

Tablo 3. Karakterin toplumsal cinsiyeti nedir?

İncelenen filmlerdeki kadın temsillerindeki temel karakterdeki 11 kadının medeni durumu bekar olarak saptanırken, 6 kadının evli olduğu görülür. 2 kadın boşanmış durumdayken, 2 kadın dul olarak gösterilmiştir. İncelenen filmlerde en fazla bekar kadına ve daha sonra evli kadına yer verildiği görülür. İncelenen filmlerde sırasıyla baskın olarak bekar ve evli ardından boşanmış ve dul kadınlar temsil edilmektedir.

(bkz tablo 4)

Ana Yurdu:	Boşanmış
Araf:	Bekar
Atlıkarınca:	Bekar
Çınar Ağacı:	Dul
Deniz Seviyesi:	Evli flörtü var
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Boşanmış, sevgilisi var
Geriye Kalan:	Evli
Gözetlemesi Kulesi:	Bekar.
Hayatboyu:	Evli
İşe Yarar Bir Şey:	Bekar
Kaygı:	Bekar
Köksüz:	Dul, Bekar
Mustang:	Bekar
Nefesim Kesilene Kadar:	Bekar
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Evli
Tereddüt:	Evli, sevgilisi var
Toz Bezi:	Evli ve terk edilmiş
Şimdiki Zaman:	Bekar
Yabancı:	Bekar
Zefir:	Bekar

Tablo 4. Karakterin medeni durumu nedir?

İzlenen filmlerde kadın karakterlerin eğitim durumları şu şekilde sıralanmaktadır: 8 üniversite, 6 belirtilmedi, 2 ilkokul, 1 ortaöğretim. 1 lise terk ve 1 eğitimsiz.

Filmlerin büyük bir kısmında kadınlar üniversite mezunu olarak verilmekte veya eğitim durumuna dair bilgi verilmeden temsil edilmektedirler. Kadın yönetmen filmlerinde kadın karakterlerin eğitim durumuna dair pek fazla vurgu yapılmadığı söylenebilir. Eğitim durumunun belirgin ve göze çarpar nitelikte olmaması, kadın temsillerini sunarken kadını eğitim ile bağdaştırmayan bir algı olarak düşünülebilir. Bu anlayış kadını eğitimden alıp aile kurumuna oturtan bir yapı olarak algılanabilir.

(bkz tablo 5)

Ana Yurdu:	Üniversite
Araf:	Belirtilmedi
Atlıkarınca:	İlkokul
Çınar Ağacı:	Belirtilmedi
Deniz Seviyesi:	Üniversite
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Üniversite
Geriye Kalan:	Üniversite
Gözetlemesi Kulesi:	Üniversite terk
Hayatboyu:	Belirtilmedi
İşe Yarar Bir Şey:	Üniversite
Kaygı:	Üniversite
Köksüz:	Üniversite
Mustang:	İlköğretim ortaöğretim
Nefesim Kesilene Kadar:	Belirtilmedi
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Belirtilmedi
Tereddüt:	Lise terk
Toz Bezi:	Eğitimsiz
Şimdiki Zaman:	Belirtilmedi

Yabancı:	Üniversite
Zefir:	İlkokul

Tablo 5. Karakterin eğitim durumu nedir?

Kadın karakterlerin sınıfsal durumuna bakacak olursak; sekiz alt, dokuz orta, üç üst sınıf olduğu görülmektedir.

Analiz edilen filmlerdeki kadınların sınıfsal durumları genel olarak alt ve orta sınıf durumundayken, üst sınıf kadın temsili sayıca azdır.

(bkz tablo 6)

Ana Yurdu:	Alt
Araf:	Alt
Atlıkarınca:	Orta
Çınar Ağacı:	Orta
Deniz Seviyesi:	Orta
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Üst
Geriye Kalan:	Üst
Gözetlemesi Kulesi:	Alt
Hayatboyu:	Orta
İşe Yarar Bir Şey:	Orta
Kaygı:	Orta
Köksüz:	Alt
Mustang:	Alt
Nefesim Kesilene Kadar:	Alt
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Üst
Tereddüt:	Orta
Toz Bezi:	Alt
Şimdiki Zaman:	Alt
Yabancı:	Orta
Zefir:	Orta

Tablo 6. Karakterin sınıfsal durumu nedir?

İncelenen filmlerin geneli itibariyle kadın karakterlerin meslekleri belirtilmemiş veya meslek olarak ev hanımlığı şeklinde temsil edilmiştir. Belirtilen meslekler arasında ise net olarak yazar, doktor, sanatçı ve sosyolog gibi meslekler göze çarpar. Temsil edilen kadın karakterlerin mesleklerinin çoğunluğunun belirsiz olması, ülkenin içinde bulunduğu kadın iş gücü ile ilgili bir temsil oluşturmaktadır.

(bkz tablo 7)

Ana Yurdu:	Yazar
Araf:	Belirtilmedi
Atlıkarınca:	Öğrenci
Çınar Ağacı:	Ev hanımı
Deniz Seviyesi:	Belirtilmedi
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Profosyonel
Geriye Kalan:	Ev hanımı
Gözetlemesi Kulesi:	Öğrenci
Hayatboyu:	Sanatçı
İşe Yarar Bir Şey:	Yazar
Kaygı:	Sosyolog
Köksüz:	Profesyonel
Mustang:	Öğrenci

Nefesim Kesilene Kadar:	Belirtilmedi
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Ev hanımı
Tereddüt:	Ev hanımı, doktor
Toz Bezi:	Gündelikçi
Şimdiki Zaman:	Belirsiz
Yabancı:	Belirsiz
Zefir:	Öğrenci

Tablo 7. Karakterin mesleği nedir?

Filmlerdeki temel kadın karakterlerin iş durumu incelendiğinde ise meslek durumunda olduğu gibi kadınların yarısının iş durumu belirtilmemişken, mesleği belirtilen kadınların ise mesleklerinin gerektirdiği işleri yaptıkları görülmektedir. Ev kadınlığı yapan kadın temsillerinin azımsanmayacak seviyede çok olması kadının toplum içindeki iş durumunun birer yansıması olarak görülebilir. Türkiye’de eğitim almamış ve ev kadınlığı yapan kişilerle örtüşme göstermektedir.

(bkz tablo 8)

Ana Yurdu:	Bağımsız yazar
Araf:	Kalifiye işçi
Atlıkarınca:	Öğrenci
Çınar Ağacı:	Ev hanımı
Deniz Seviyesi:	Belirtilmedi
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Profesyonel
Geriye Kalan:	Ev hanımı
Gözetlemesi Kulesi:	Otobüs rehberi
Hayatboyu:	Sanatçı
İşe Yarar Bir Şey:	Yazar
Kaygı:	Medya editörü
Köksüz:	Profesyonel
Mustang:	Öğrenci
Nefesim Kesilene Kadar:	Belirtilmedi

Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Yok
Tereddüt:	Doktor
Toz Bezi:	Gündelikçi
Şimdiki Zaman:	Belirsiz
Yabancı:	Belirsiz
Zefir:	Öğrenci, belirsiz

Tablo 8. Karakterin iş durumu nedir?

Filmlerde kadınların kişisel karakterler özellikleri olumlu veya olumsuz olarak incelenmiştir.

Yansıtılan kadın karakterler ağırlıklı olarak olumlu özellikleri olan karakterler olarak kurgulanmıştır. Bu durum kadın bakış açısından incelendiğinde izleyicide olumlu bir kadın imajı bırakmaktadır.

(bkz tablo 9)

Ana Yurdu:	Duygusal, dengesiz, baş kaldıran
Araf:	Duygusal, inatçı, kararlı
Atlıkarınca:	İçine kapanık, sessiz.
Çınar Ağacı:	İnatçı, açık sözlü, bağımsız, düşünceli, şefkatli
Deniz Seviyesi:	Dengesiz, tutarsız.
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Cesur, gel gitleri olan, özgür yaşamayı seven.
Geriye Kalan:	Duygusal, zorluklarla baş edemeyen, hassas, öldüren.
Gözetlemesi Kulesi:	Sessiz, cesur, güçlü, pes etmeyen, inatçı
Hayatboyu:	Sessiz, hazır cevap, gergin,

	soğukkanlı, çalışkan, hırslı
İşe Yarar Bir Şey:	Sessiz, meraklı, araştırmacı, bağımsız
Kaygı:	Kararlı, inatçı, takıntılı,
Köksüz:	Takıntılı, inatçı, içine kapanık, saplantılı,
Mustang:	Çocuksu, neşeli, deli dolu.
Nefesim Kesilene Kadar:	Çalışkan, sakin, soğukkanlı, asi, bağımsız.
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Dengesiz, kıskanç, kararsız, aç gözlü, doyumsuz.
Tereddüt:	Duygusal, hassas, sorunlu, 2- cesur, yardımsever.
Toz Bezi:	Güçsüz, zayıf, duygusal, intihar ediyor. 2- güçlü, mücadeleci.
Şimdiki Zaman:	Sessiz, soğukkanlı, çalışkan, hırslı
Yabancı:	Özgür, bağımsız, kararlı
Zefir:	İsyankâr, özgür, inatçı, bağımsız, kararlı

Tablo 9. Karakterin kişisel karakter özellikleri nasıldır?

İncelenen kadın filmlerindeki karakterlerin bağımsızlık oranlarına bakacak olursak, karakterlerin hem bağımlı hem de bağımsız karakterlerin temsiline rastlandığı görülür. On bir bağımsız ve dokuz bağımlı karakter gösterilmiştir.

Bağımlı olarak kurgulanan karakter sunumunda, kadın ya ailesine ya da eşine bağlı bir konumda olduğunu yansıtmaktadır.

(bkz tablo 10)

Ana Yurdu:	Anneye bağımlı
Araf:	Bağımlı aile
Atlıkarınca:	Aileye bağımlı
Çınar Ağacı:	Bağımsız
Deniz Seviyesi:	Bağımsız
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Bağımsız
Geriye Kalan:	Bağımlı
Gözetlemesi Kulesi:	Bağımlı aile
Hayatboyu:	Bağımsız
İşe Yarar Bir Şey:	Bağımsız
Kaygı:	Bağımsız
Köksüz:	Bağımlı

Mustang:	Aileye bağımlı
Nefesim Kesilene Kadar:	Bağımsız
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Eşe bağımlı (maddi olarak)
Tereddüt:	Bağımsız, bağımlı
Toz Bezi:	Eşe bağımlı
Şimdiki Zaman:	Bağımsız
Yabancı:	Bağımsız
Zefir:	Aileye bağımlı, bağımsız

Tablo 10. Karakterin bağımsızlık durumu nedir?

Filmlerin yarısında şiddete yer verilirken geriye kalan yarısında şiddete yer verilmemektedir. Filmlerde temsil edilen şiddetin dokuz tanesinde erkeğin kadına karşı şiddet uygulandığı görülür.

Var: 9

Yok: 11

(bkz tablo 11)

Ana Yurdu:	Var
Araf:	Yok
Atlıkarınca:	Var
Çınar Ağacı:	Yok
Deniz Seviyesi:	Yok
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Yok

Geriye Kalan:	Var
Gözetlemesi Kulesi:	Var
Hayatboyu:	Yok
İşe Yarar Bir Şey:	Yok
Kaygı:	Yok
Köksüz:	Var
Mustang:	Var
Nefesim Kesilene Kadar:	Yok
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Yok
Tereddüt:	Var
Toz Bezi:	Var
Şimdiki Zaman:	Yok
Yabancı:	Yok
Zefir:	Var

Tablo 11. Karaktere karşı şiddet durumu nedir?

Filmlerin anlatı yapısına incelendiğinde ise baskın olarak ataerkil bir anlatı yapısının temsil edildiği görülür.

(bkz tablo 12)

Ana Yurdu:	Ataerkil
Araf:	Ataerkil
Atlıkarınca:	Ataerkil
Çınar Ağacı:	Ataerkil
Deniz Seviyesi:	Modern açık
Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku:	Modern alternatif
Geriye Kalan:	Ataerkil temsil
Gözetlemesi Kulesi:	Ataerkil

Hayatboyu:	Modern
İşe Yarar Bir Şey:	Modern
Kaygı:	Modern
Köksüz:	Ataerkil
Mustang:	Ataerkil (film boyunca eleştirilir)
Nefesim Kesilene Kadar:	Ataerkil
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Modern aile yapısı
Tereddüt:	Ataerkil
Toz Bezi:	Ataerkil
Şimdiki Zaman:	Ataerkil
Yabancı:	Modern
Zefir:	Ataerkil

Tablo 12. Filmin anlatı yapısı nasıldır?

Yapılan filmlerin büyük bir çoğunluğunda kadın meselesi ele alınmaktadır. Kadın karakterler kadın meseleleri üzerinden kurgulanmaktadır.

(bkz tablo 13)

Ana Yurdu:	Evet
Araf:	Evet
Atlıkarınca:	Evet
Çınar Ağacı:	Evet
Deniz Seviyesi:	Kısmen
Fakat Müzeyyen:	Evet
Geriye Kalan:	Evet
Gözetleme Kulesi:	Evet

Hayat Boyu:	Kısmen
İşe Yarar Bir Şey:	Evet
Kaygı:	Hayır
Köksüz:	Evet
Mustang:	Evet
Nefesim Kesilene Kadar:	Evet
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Kısmen
Tereddüt:	Evet
Toz bezi:	Evet
Şimdiki zaman:	Kısmen
Yabancı:	Hayır
Zefir:	Hayır

Tablo 13. Film kadın meselesini ele almış mıdır?

İncelenen filmlerin kadın bakış açısına sahip olduğu ve kadının tarafında olduğu saptanmıştır. Kadın yönetmenlerin karakterleri şekillendirirken kadın bakış açısıyla film yapmaları kadın temsillerini anlamak açısından önemlidir.

(bkz tablo 14)

Ana Yurdu:	Hayır
Araf:	Hayır
Atlıkarınca:	Evet

Çınar Ağacı:	Evet
Deniz Seviyesi:	Nötr
Fakat Müzeyyen:	Evet
Geriye Kalan:	Evet
Gözetleme Kulesi:	Evet
Hayat Boyu:	Evet
İşe Yarar Bir Şey:	Evet
Kaygı:	Nötr
Köksüz:	Evet
Mustang:	Evet
Nefesim Kesilene Kadar:	Evet
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Nötr
Tereddüt:	Evet
Toz bezi:	Evet
Şimdiki zaman:	Evet
Yabancı:	Evet
Zefir:	Evet

Tablo 14. Film kadından taraf mıdır?

Kadın yönetmenlerin filmlerini yaparken ağırlıklı olarak bir erkek egemen bir dil kullandığı saptanmıştır. Anlatıyı erkek egemen bir dil ile yapmak gerçek hayatın yansıması olarak algılanabilir.

(bkz tablo 15)

Ana Yurdu:	Evet
Araf:	Evet
Atlıkarınca:	Evet
Çınar Ağacı:	Hayır
Deniz Seviyesi:	Hayır
Fakat Müzeyyen:	Hayır. Kadın egemen dil.
Geriye Kalan:	Evet
Gözetleme Kulesi:	Evet
Hayat Boyu:	Hayır
İşe Yarar Bir Şey:	Hayır
Kaygı:	Hayır
Köksüz:	Evet
Mustang:	Evet
Nefesim Kesilene Kadar:	Kısmen
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Hayır
Tereddüt:	Evet
Toz bezi:	Kısmen
Şimdiki zaman:	Hayır
Yabancı:	Hayır
Zefir:	Hayır

Tablo 15. Filmde erkek egemen bir dil var mıdır?

Filmlerin büyük çoğunluğunda kadının şiddet uyguladığı görülmemektedir.

(bkz tablo 16)

Ana Yurdu:	Evet
Araf:	Hayır
Atlıkarınca:	Evet
Çınar Ağacı:	Hayır
Deniz Seviyesi:	Hayır
Fakat Müzeyyen:	Hayır
Geriye Kalan:	Evet
Gözetleme Kulesi:	Hayır
Hayat Boyu:	Hayır
İşe Yarar Bir Şey:	Hayır
Kaygı:	Hayır
Köksüz:	Hayır
Mustang:	Hayır
Nefesim Kesilene Kadar:	Hayır
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Hayır
Tereddüt:	Hayır
Toz bezi:	Evet
Şimdiki zaman:	Hayır
Yabancı:	Hayır
Zefir:	Evet

Tablo 16. Filmlerde kadın şiddeti yer almakta mıdır?

İncelenen filmlerden neredeyse tamamının hikayesi kadının eksininde devam ettiği görülür

(bkz tablo 17)

Ana Yurdu:	Evet
Araf:	Evet
Atlıkarınca:	Hem kadın hem erkek
Çınar Ağacı:	Evet
Deniz Seviyesi:	Evet
Fakat Müzeyyen:	Hem kadın hem erkek
Geriye Kalan:	Evet
Gözetleme Kulesi:	Evet
Hayat Boyu:	Evet
İşe Yarar Bir Şey:	Evet
Kaygı:	Evet
Köksüz:	Evet
Mustang:	Evet
Nefesim Kesilene Kadar:	Evet
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Evet
Tereddüt:	Evet
Toz bezi:	Evet
Şimdiki zaman:	Evet
Yabancı:	Evet
Zefir:	Evet

Tablo 17. Anlatılan hikâye kadının ekseninde mi devam eder?

İncelenen filmlerde kadının mekansal konumlanması ise özel ve kamusal alanın her ikisine de yer verilerek anlatılmıştır. Sadece özel ve sadece kamusal alanda da yapılan anlatılar görülmektedir. Bu sonuca bakıldığında, ağırlıklı olarak kadın temsilinin hem özel hem kamusal alanda yapıyor oluşu eşit bir yapıyı temsil etmektedir. Kadının her iki alanda da bulunması 2010 sonrasında mekansal bağlamda kadının daha özgün bir şekilde temsil ediliyor oluşuna işaretir.

(bkz tablo 18)

Ana Yurdu:	Herikisi
Araf:	Herikisi
Atlıkarınca:	Özel
Çınar Ağacı:	Özel
Deniz Seviyesi:	Herikisi
Fakat Müzeyyen:	Herikisi
Geriye Kalan:	Herikisi
Gözetleme Kulesi:	Kamusal
Hayat Boyu:	Özel
İşe Yarar Bir Şey:	Kamusal
Kaygı:	Herikisi
Köksüz:	Herikisi
Mustang:	Herikisi
Nefesim Kesilene Kadar:	Kamusal
Rüzgarda Salınan Nilüfer:	Herikisi
Tereddüt:	Herikisi
Toz bezi:	Özel
Şimdiki zaman:	Kamusal
Yabancı:	Kamusal
Zefir:	Kamusal

Tablo 18. Filmlerde kadının mekansal konumlanması nasıl yapılmıştır?

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İncelenen filmler genel olarak değerlendirildiğinde, kadın yönetmenlerin kadın temsillerini kurgularken temel karakteri kadın olarak belirlemiş olmaları en belirgin özelliğdir. Temel karakterin kadın olması izleyiciyi kadın bakış açısı ile düşündürmeyi sağlamayı amaçlamaktadır. İncelenen filmlerde belirgin bir diğer özellik ise filmlerin tamamında kadın meselesinin ele alınmış olmasıdır. Kadın temsillerini kurgularken kadın meselesine vurgu yapıp filmlerin bu ekseninde kurgulanmış olması incelenen filmler ile popüler filmler arasında ayırım oluşturmaktadır. Çekilen kadın filmlerini şiddet açısından değerlendirildiğimizde ise filmlerin yarısında şiddet ögesine yer verilmekle birlikte temsil edilen şiddetin çok düşük oranla kadın tarafından uygulandığı, büyük oranda erkek karakterler tarafından uygulandığı görülür. Oluşturulan temsillerde kadın karakterin şiddete maruz kalışı, ataerkil gerçeklikle örtüşen bir yapı olarak değerlendirilebilir. Kadının şiddet görüyor oluşu, karakter özellikleri, yaşı ve mesleği gibi özellikleri fark etmeksizin bu şiddeti yaşıyor oluşu, yönetmenlerin bu temsilleri yaparken gerçek hayattan kesitler sunduğuna örnek olarak gösterilebilir. İncelenen filmlerde kadın şiddetine de rastlanılmıştır. Kadınının şiddet gösteriyor oluşu, içerisinde halihazırda şiddet barındıran ataerkil bir düzenin kadına da yansımaları olarak algılanabilir. Buna ek olarak şiddet ve toplumsal sınıf durumları incelendiğinde ise orta ve alt sınıfta bulunan kadınların üst sınıfa oranla daha çok şiddete maruz kaldığı gözlemlenir. Bu durum gerçeklikle örtüşen bir yapıyı temsil ederken, aynı zamanda da farklı sınıfsal gruplara ait kadınların yaşantılarına dair ışık tutar bir niteliktedir.

Kadın yönetmen anlatısında kadın temsili, Türk Sineması'nın tarihsel süreci incelendiğinde var olan kadın temsili örneklerine kıyasla farklılıklar gösterir. Değerlendirilen filmlerde kadın iki uç arasında, iyi ve kötü olarak kurgulanmamıştır. Farklı meslek gruplarına sahip olup, 2010 sonrası toplum yapısıyla örtüşür nitelikte bir temsil şeklinde kurgulanmaktadır. Kadının temsili, ev hanımı veya bağımsızlığı olmayan temsiller gibi geleneksel yapının da örneklerine de yer verilirken, bu yapıya karşı gelen ve sıyrılmaya çabası içerisinde olan örneklerle de kadın temsili yapılmıştır.

Mekansal olarak düşünülduğünde, 2010 öncesinde sıkça görülen özel alana hapsedilmiş kadın temsilleri yerine 2010 sonrası kadın karakterler kamusal alan içerisinde daha çok işlenmeye başlanmıştır. Kadının sadece özel alan içerisinde değil, kamusal alan içerisinde de kendini var edebiliyor oluşları, kadın yönetmenlerin kadın temsillerinde kadın sorununu gözeterek filmler yaptığının işaretidir. *İşe Yarar Bir Şey* (2017), *Gözetleme Kulesi* (2012), *Şimdiki Zaman* (2012), *Yabancı* (2012) gibi filmlerdeki ana karakterlerin tamamı kamusal alanda gösterilmiştir. Kadın yönetmenlerin özel alanın kadın ve kamusal alanın ise erkek konumlanışı karşıtlığını yapı bozumuna uğratmaları, özel olanın aynı zamanda politik olduğu düşüncesinden yola çıkarak kadın meselesi açısından önem taşımaktadır.

İncelenen filmler değerlendirildiğinde, 2010 sonrası Türk Sineması'nda kadın yönetmenlerin çektiği filmlerde temel karakterin kadın olması ve kurgunun kadın temel karakter ekseninde devam etmesi, filmlerin kadın filmi olduklarının göstergesidir. Türk Sineması'nın genel olarak erkek egemen bir yapıdayken, 2010 sonrası dönemde kadın yönetmen filmlerinin kadın ekseninde kurgulanıyor oluşları bu yapıya karşı çıkan bir hareket olarak algılanmaktadır. Filmler incelendiğinde, erkek egemen yapıya karşı çıkan filmlerin olduğu gözlenirken genele bakıldığında kadın yönetmen filmlerin çoğunluğunun bu yapıya tamamen karşı çıktığı söylenemez. Smelik'in (2008) önerdiği gibi, "Artık filmlerin anlamlar yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir." Bunu göz önünde bulundurarak kadın filminde inşa edilen alternatif kadın temsillerinin toplumsal yapıya dair bir alternatif ürettiği söylenebilir.

2010 sonrası dönemde kadın yönetmenlerin kadın temsilleri, analizlerde de görüldüğü gibi kendilerini ataerkil bir düzen içerisinde var ederken aynı zamanda bu düzene de karşı çıkar. *Atlıkarınca* (2011) filminde kızını istismar eden kocanın eşi tarafından öldürülmesi veya *Tereddüt* (2016) filminde istemediği şekilde cinsel ilişkiye zorlanan kadının kocasını öldürmesi kadın temsillerinin ataerkil toplum yapısına aynı şiddetten yola çıkarak karşı gelişlerinin örneğidir. Aynı zamanda

Mustang (2015) filminde görülen, erken evliliğe karşı duran kız kardeş dayanışması da ataerkil düzen karşıtı olarak değerlendirilebilir.

İncelenen filmlerin kadın filmi olmasıyla birlikte son dönem Türk sinemasında kadın yönetmenlerin anlatısı çerçevesinde toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair mesajlar verilse de geneline bakıldığında kadın temsillerinin belirgin olarak bu mesajlar ekseninde kurgulandığını söylemek mümkün değildir. Bunun nedeni filmlerde gerek ataerkil yapıya gerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yer verilse bile, filmlerin net bir eleştirel bakış açısına sahip olmamasıdır. Smelik'e "kadın yönetmenler beyazperdede gerçek kadınların gerçek hayatlarını göstererek, kadınlığa dair fantezi büyüsünü bozabilirler" demektedir. Narboni ve Comolli'nin (2010) önerdiği kategoriler çerçevesinde değerlendirildiğinde; araştırmada incelenmiş filmler, 'içeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle bir eleştirelliğin uygulandığı filmler' ile 'açık politik içeriğe karşın, dilini ve imajlarını sorgusuz sualsiz aynen uyarladığı ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmler' arasında gidip gelmektedir.

Kadın filmleri kadın sorununa dikkat çekmenin, toplumun tüm kesimlerinden kadınların sesini duyurmanın önemli bir aracıdır. İncelenen filmlerin tamamı kadın sorununa dikkat çekmiyor olsa da tamamında kadının temel karakter olarak kurgulanması ve hikâyenin kadın ekseninde devam etmesi, kadının ikincil planda olmadığına göstergesidir. Türk Sineması genelinde kadının birinci planda olduğunu söylemek mümkün değilken, kadın yönetmenlerin bu kurgusu kadının sesini duyurmaktadır. Bu kurgu, kadın filmlerinin görünmeyeni görünür kılma/bilinmeyen kadınların varlığını gösterme amacına uygun olarak gösterilebilir. Sinema, farkındalık yaratarak kadın sorununa yönelik tedbirlerin alınmasına ve toplumsal gelişmenin sağlanmasına öncülük eder. Bu bağlamda kadın filmlerinin desteklenip yaygınlık kazanması politik farkındalık yaratmak açısından önemlidir. Sonuç itibarıyla kişisel ve kültürel olanın politik olduğu gibi, sinemanın da politik bir temsil alanı olduğu göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Abisel, N. (1994). "Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz?-Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi." içinde. *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Oterint Yıttılar*. Ankara: İmge Yayınları

Akşin, S. (2007). *Kısa Türkiye Tarihi*, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2007, s.109

Ali Bayer, A. (2013). Değişen Toplumsal Yapıda Aile. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 4(8), 101-129.

Arat, N. (1986). *Kadın Sorunu*. İstanbul: Say Yayınları.

Atalay B., et al. (1992). *Türk Aile Yapısı Araştırması*. Ankara: D.P.T., s.50-51.

And, M. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Bakacak, G. A. (2009). Cumhuriyet Dönemi Kadın İmgesi Üzerine Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 44, 627-638.

Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Kadınlarla Dayanışma Vakfı Yayınları

Bilge Zafer, A. (2013). Cumhuriyet İle Birlikte Değişen Türk Aile Yapısı ve Kadının Durumu. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(24), 121-134.

Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası*. İstanbul: Metis Yayınları.

Comolli, J. L. ve Narboni, J. (2009). Sinema/İdeoloji/Eleştiri (M. Temiztaş, Çev.). S. Bükler & G. Topçu (Ed.), *Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri* (s. 99-112). İstanbul: Kırmızı Kedi. [1971]

Çiftçi, O. (1982). *Kadın Sorunu ve Türkiye’de Kamu Görevlileri Kadınlar*. Ankara: T.O.D.A.İ.E. Yayınları.

Daldal, A. (2003). Toplumsal Gerçekçiliğe Doğru: 1950’lerin Sinema Ortamı, *Yeni Film*, 1, 46-47.

Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.

Doğdu, S. (2005). *Kadının Serüveni- Kadın Ve Yaratılışı*. Ankara: Demet Kitap

Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Sistem Yayıncılık

Elmacı T. (2011) Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. *Gazi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 33, 185-202

Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi

Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Yayınevi

Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Toplumsal Değişim ve Kadın. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 5, 858-876.

Hıdıroğlu, İ. Ve Kotan, S. (2015). Sinemada Eril Söylem Ve Atif Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, 9, 55-76.

Kandiyoti, D. (1994). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kongar, E. (1998). *21. Yüzyılda Türkiye: 2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Künüçen, H. (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu Dergisi*, 18, 51-64.

Lorber, J. (1994). *Paradoxes of Gender*. New Heaven and London: Yale University Press.

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (N. Abisel, Çev.). *Kare Sinema Dergisi*.

Nelmes, J. (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu. (E. Yılmaz, Çev.). *Sinemasal*, (71-94).

Oka (Orta Karadeniz Kalkınma Ajansı). (2013). *Türkiye ve Tr83 Bölgesinde Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği Ve Kalkınma*, Samsun

Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. içinde, *Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Özgüç, A. (2000). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Parantez Yayınevi.

Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Mart Matbaacılık

Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om.

Rice, F. P. (1996). *Intimate relationships, marriages and families*. California: Mayfield Publishing.

Sağ, V. (2009). Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Kadını Ve Atatürk. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(1), 9-23.

Sanders, B. (1999). *Öküzün A’sı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Scagnamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altındağ Yayınevi.
Steeves, L. H. (1994). Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları, Medya, İktidar, İdeoloji (Kitap İçinde Bölüm), çev. ve der. Mehmet Küçük. Ark Yayınevi: Ankara.

Tekin, S. (2010). Osmanlı’da Kadın ve Kadın Hapishaneleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 29, 83-102.

Tekeli, Ş. (1982). Türkiye’de Kadının Siyasal Hayattaki Yeri. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dizisi*. İstanbul: Ekim Yayınları

Tekeli, Ş. (1985). Kadın. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 5, 1190-1204

Yaşartürk, G. (2010). Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: “Başka Dilde Aşk” (İlksen Başarır) Ve “Peri Tozu” (Ela Alyamaç) Örnekleri. *Yedi*, 4,111-115.

12.06.2019

Sayın Barış Ceylanlı

Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu'na yapmış olduğunuz **“2010 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Anlatısıyla Kadın Temsilleri”** başlıklı proje önerisi, sadece ikincil kaynak kullanıldığı için Etik Kuruluruna girmesine gerek yoktur. Bu yazı ile birlikte sadece ikincil kaynak kullanmak şartıyla araştırmaya başlayabilirsiniz.

Doçent Doktor Direnç Kanol

Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu Raportörü



Not: Eğer bir kuruma resmi bir kabul yazısı sunmak istiyorsanız, Yakın Doğu Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu'na bu yazı ile başvurup, kurulun başkanının imzasını taşıyan resmi bir yazı temin edebilirsiniz.

2010 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN YÖNETMENLERİN ANLATISIYLA KADIN TEMSİLLERİ

ORIJINALLIK RAPORU

% **15**
BENZERLİK ENDEKSİ

% **12**
İNTERNET
KAYNAKLARI

% **5**
YAYINLAR

% **12**
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	studylibtr.com İnternet Kaynağı	% 1
2	Submitted to Beykent Universitesi Öğrenci Ödevi	% 1
3	dergipark.gov.tr İnternet Kaynağı	% 1
4	www.acikerisim.ege.edu.tr:8081 İnternet Kaynağı	% 1
5	kurgu.tv İnternet Kaynağı	% 1
6	www.homopsychologicus.com İnternet Kaynağı	% 1
7	gsf.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	% 1
8	dergi.kmu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1